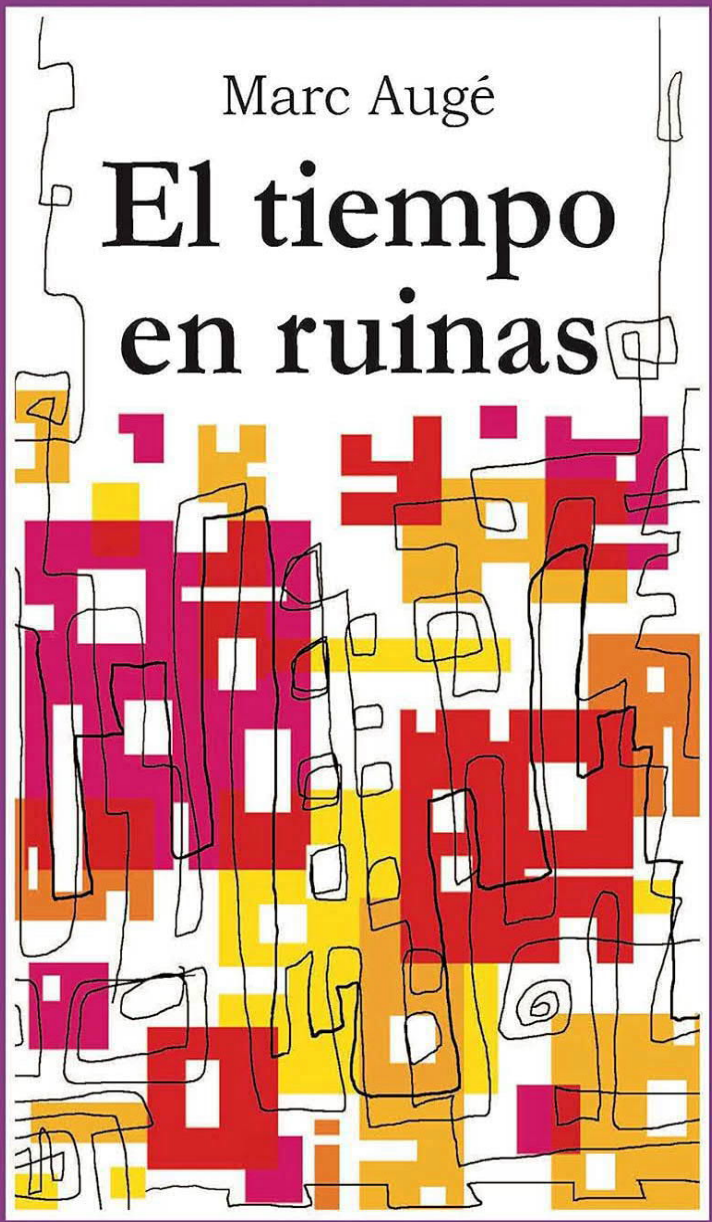
Antropología

Marc Augé

El tiempo en ruinas



gedisa
editorial

Obras de Marc Augé publicadas por Gedisa

Diario de guerra
El mundo después del 11 de septiembre

Ficciones de fin de siglo

Las formas del olvido

El viaje imposible
El turismo y sus imágenes

La guerra de los sueños
Ejercicios de etno-ficción

Los no lugares. Espacios del anonimato
Una antropología de la sobremodernidad

El viajero subterráneo
Un etnólogo en el metro

Hacia una antropología de los mundos contemporáneos

Travesía por los jardines de Luxemburgo

Dios como objeto
Símbolos-cuerpos-materias-palabras

El objeto en psicoanálisis

EL TIEMPO EN RUINAS

Marc Augé

gedisa
editorial

Título del original francés:
Le temps en ruines de Marc Aubé
© Éditions Galilée, 2003

Traducción: Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar

Ilustración de cubierta: Alma Larroca

Primera edición: septiembre de 2003, Barcelona

cultura Libre
Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.
Paseo Bonanova, 9 1°-1ª
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http: //www.gedisa.com

ISBN: 84-7432-993-0
Depósito legal: B. 40707-2003

Impreso por: Romanyà/Valls
Verdaguer 1 - 08786 Capellades (Barcelona)

Impreso en España
Printed in Spain

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.

Índice

El etnólogo y su tiempo 11
Las ruinas y el arte 21
«Una perturbación del recuerdo
en la Acrópolis» 33
El tiempo y la historia 41
«In the Mood for Love» 55
Turismo y viaje, paisaje y escritura 59
«Viaje al Congo» 95
Lo demasiado lleno y lo vacío 99
Paisaje romano 117
El muro de Berlín 121
París 137

El etnólogo y su tiempo

Los etnólogos suelen sentir la tentación de escribir sus memorias (y, a veces, ni siquiera esperan a tener una edad considerable). A decir verdad, en tales casos se han consagrado menos a sus memorias que a la evocación de su primer desafío –a aquel raro momento de sus vidas en que todo quedó decidido, a pesar, en ocasiones, de la trivialidad de las apariencias y de las superficialidades de lo cotidiano, por más exótico que fuera–. «Todo quedó decidido» es una forma de hablar, ya que, hablando con propiedad, nada quedó «decidido» en aquellos comienzos; pero el momento en cuestión marcó la pauta y ya no habría de ocurrirles nada que no llevase su sello y que, de un modo u otro, no aludiese a él, ya fuese en el plano profesional (como si las teorías

generales no fuesen más que la extrapolación de una experiencia inicial particularmente intensa), ya fuese en el plano existencial, debido a que, hace algunas décadas, partir hacia algún lugar nuevo se vivía como una opción vital, como una forma de compromiso, y tal vez hoy siga ocurriendo lo mismo. Michel Leiris había escrito un diario que trataba de contar día a día el conjunto de sus impresiones, sus fantasmas y sus conocimientos. Sin embargo, sólo con el tiempo, transcurrido cierto lapso, habrían de revisar Lévi-Strauss, Balandier y Condominas sus experiencias pasadas, confiriendo por ello a su relato el estilo propio de las memorias y no el de los diarios, pese a que algunos pasajes de sus cuadernos de campo apuntalen, en ocasiones, la compleja arquitectura del conjunto.

Es necesario regresar para escribir, al menos regresar a casa. Por consiguiente, entre «la experiencia» vivida sobre el terreno y la escritura se instaura una distancia doble: la distancia de uno mismo respecto de uno mismo (¿qué significa lo que he vivido y observado en caliente?), distancia que tiende a confundirse con la que media entre los otros y uno mismo, distancia que resulta no obstante bien distinta debido a que esta última proviene de la teoría de la «mirada distante». ¿Se ha tenido en cuenta alguna vez que la exigencia de «método» a la que obedece el etnólogo (situarse dentro y fuera, cerca

y lejos), al margen de que duplica su obligada forma de trabajar –no hay más remedio que volver para escribir, hay que establecer una distancia entre el yo que se encuentra muy cerca de los otros y el que va a describirlos–, es la misma que podría definir la memoria? El recuerdo se construye a distancia como una obra de arte, pero como una obra de arte ya lejana que se hace directamente acreedora del título de ruina, porque, a decir verdad, por muy exacto que pueda ser en los detalles, el recuerdo jamás ha constituido la verdad de nadie, ni la de quien escribe, ya que en último término dicha persona necesita la perspectiva temporal para poder verlo, ni la de quienes son descritos por el escritor, ya que, en el mejor de los casos, este escritor no es más que el esbozo inconsciente de sus evoluciones, una arquitectura secreta que sólo a distancia puede descubrirse.

Lévi-Strauss presintió el estrecho parentesco entre la etnología y la memoria (o el olvido) y, más allá, la analogía entre el recuerdo y la ruina. Y, cosa muy notable, fue en un pasaje en el que convertía a la primera en una exigencia de método cuando se le impuso la segunda, como consecuencia de una escritura conducida por sus metáforas al punto en que dejan de serlo y se vuelven más bien imágenes de un concepto que no se osa expresar:

> Arrollando mis recuerdos en su fluir, el olvido ha hecho algo más que desgastarlos y enterrarlos. El profundo edificio que ha construido con esos fragmentos da a mis pasos un equilibrio más estable, un trazado más claro a mi vista. Un orden ha sido sustituido por otro. Entre esas dos escarpas que mantienen a distancia mi mirada y su objeto, los años que las desmoronan han comenzado a amontonar sus despojos. Las aristas se afinan; paneles enteros se desploman; los tiempos y los lugares chocan, se yuxtaponen o se invierten, como los sedimentos dislocados por los temblores de una corteza envejecida. Tal detalle, ínfimo y antiguo, surge como un pico, en tanto que capas enteras de mi pasado sucumben sin dejar huella. Acontecimientos sin relación aparente, que provienen de períodos y regiones heterogéneos, se deslizan unos sobre otros y súbitamente se inmovilizan con la apariencia de un castillo cuyos planos parecería haberlos elaborado un arquitecto más sabio que mi historia.[1]

El presente libro no es ni un diario ni unas memorias. Nunca he escrito un verdadero diario y tengo mala memoria. No, mi propósito es otro. Es natural que alguien cuyo oficio, para decirlo de forma simple, ha consistido en escuchar y observar a los

1. *Tristes Tropiques*, Plon, 1955, pág. 45. [Versión castellana: *Tristes trópicos*, traducción de Noelia Bastard, revisada por Eliseo Verón, Paidós, Barcelona, 1992, pág. 47. *(N. del T.)*]

demás en las situaciones y los lugares más diversos, revise, no lo que ha hecho (ya es demasiado tarde), sino lo que esa tarea le ha enseñado, las reflexiones que le inspira y los interrogantes que le plantea en el presente. El oficio de antropólogo (prefiero este término al de «etnólogo», cuyo empleo, en los tiempos que corren, presenta el riesgo de confirmar a ciertos lectores la ilusión de que existen individuos enteramente definibles por una pertenencia étnica y cultural que se les adhiere a la piel) tiene por objeto la actualidad. El antropólogo habla de lo que tiene ante los ojos: ya sean ciudades o campiñas, colonizadores o colonizados, ricos o pobres, indígenas o inmigrados, hombres o mujeres y, más aún que de todo ello, se ocupa de lo que los une o los opone, de todo lo que los vincula, así como de los efectos derivados de estos modos de relación. Todo esto constituye, en principio, el objeto de la antropología, de modo que, siempre en principio, si no tiene telarañas en los ojos, el antropólogo puede verse abocado a comparar situaciones que, pese a la existencia de diferencias evidentes, le parezcan ser susceptibles de comparación debido a un aire de familia imputable a la historia, a los actores que colocan sobre el escenario o a las instituciones que hacen intervenir. La actual globalización, pese a que tenga la originalidad de haber casi rizado el rizo y de concernir efectivamente a todos los habitantes del pla-

neta, no debería sorprenderle: ha pasado una considerable parte de su vida observando su puesta en marcha. En realidad, le debe su existencia: en las colonias, y más tarde en los países de independencia reciente, de las zonas rurales donde se despliegan las operaciones de desarrollo a los barrios de chabolas de las periferias urbanas, de las aldeas aisladas a los campos de refugiados, de las misiones católicas a las Iglesias de Pentecostés, de los altares de fortuna donde se inventan cultos nuevos a las mezquitas islámicas o islamistas, de los primeros transistores a la televisión generalizada, no ha cesado de seguir su avance ni de tratar de comprender sus causas y sus efectos. Él ha sido, históricamente, después del militar y el misionero, uno de los primeros signos de esa globalización, a pesar de que no siempre se haya percatado de ello, y del mismo modo, hoy incurre en la creencia, reproduciendo el mismo error, de que no tiene nada que decir sobre ella y de que la globalización equivale al tañido de su hora postrera, cuando en realidad debería abrirle los ojos respecto a lo que constituye su verdadera vocación y su auténtico objeto.

Algunos antropólogos empiezan a comprender por fin que su disciplina habrá sido en último término la disciplina del presentimiento, que los antropólogos habrían sido los primeros observadores de la transición de un siglo a otro, o mejor, del paso

de una era a otra. La prehistoria del mundo se termina y comienza su historia. Los antropólogos han sido siempre, sin saberlo, los especialistas de los comienzos, incluso en el caso de que los comienzos que estudiasen exhalaran aroma de muerte: al abolir de un plumazo la actualidad de lo que les había precedido, no se abrían al porvenir más que suscitando nostalgias inmediatas. A partir de ese momento, pudo suceder que, despreciando la atención que afirmaban prestar al «hecho social total», los antropólogos se mostraran más sensibles a la belleza de lo que se derrumbaba que a la amplitud de lo que se anunciaba.

¿Qué tenían ante los ojos? Un erial de ruinas, a cuyo desorden contribuían al pretender reconstituir el plan de trabajo que las inspiró y la tarea de construcción de la que no comprendían gran cosa. No se trata de que la búsqueda de las lógicas inconscientes o implícitas fuese en sí misma ilegítima, sino de que bajo ningún concepto podía presentarse como análisis integral de una realidad actual. Para empezar, en los años sesenta y setenta, para justificar su presencia sobre el «terreno», los antropólogos, que eran perfectamente conscientes del carácter incongruente, no contemporáneo, de su iniciativa, decían a sus informantes y a sus interlocutores que querían «relatar su historia». Esta afirmación –una media verdad o una media mentira– era, por lo general, bien

acogida, pero la buena armonía descansaba a partir de ese momento en un equívoco.

La necesidad de historia era algo que las personas que iba a visitar el antropólogo experimentaban en la medida en que, proyectadas hacia un porvenir inimaginable y sometidas a la presión de agentes exteriores que tampoco lo imaginaban más que ellas, sentían la necesidad de identificarse cuando menos con su pasado –sin perjuicio, como a menudo ha sucedido, de poder reinventarlo de punta a cabo–. Con todo, la oscuridad del presente y la incertidumbre del porvenir eran la razón de esa reinvención.

Por consiguiente, no había duda de que lo que tenían ante los ojos los antropólogos era una especie de cantera en la cual procedían a levantar el inventario de los mitos y los objetos perdidos, en la que se elaboraban (sin distinción entre observadores y observados) teorías interpretativas, secuencias históricas y episodios míticos. Pero no dejaba de ser una cantera. Esto significa que el porvenir, por muy incierto que fuese, era su razón de ser. Convertidos en desarrollistas, los antropólogos se arriesgaron, en los años sesenta y setenta, a evocar este porvenir, a identificarlo localmente con el éxito de pequeñas operaciones tecnológicas, ya tuvieran un carácter de cooperación o fuesen de otro tipo. Los futuros beneficiarios del desarrollo echaban a veces una mano, utilizaban cortocircuitos intelectuales

como el profetismo, el sincretismo o el mesianismo –cosa que no les impedía, afortunadamente, gestionar su vida cotidiana del modo menos malo posible, afán en el que se esforzaban, por su parte, los aprendices del desarrollismo.

Oscilando entre incertidumbres e ignorancias, entre pasados muy compuestos y un porvenir desconocido, los antropólogos habrían podido encontrarse en la situación en que se ven los arqueólogos frente a sus excavaciones –algunos pudieron sucumbir a esa tentación– si las personas a las que observaban no les hubieran recordado, llegado el caso, que también ellos deseaban pensar en su porvenir, sugiriéndoles incluso, por medio de los mil rodeos de la invención mítica, del ritual o de la revuelta, que no había más que un porvenir para todos, un porvenir que debía compartirse. Éste es el punto en el que se encuentran hoy los antropólogos. Situados ante el vasto erial que abarca la tierra entera, perciben bien que el inventario de las ruinas no es un fin en sí y que lo que cuenta es la invención, a pesar de que se encuentre sometida a terribles presiones y a efectos de dominio que amenacen su existencia. La humanidad no está en ruinas, está en obras. Pertenece aún a la historia. Una historia con frecuencia trágica, siempre desigual, pero irremediablemente común.

Las ruinas y el arte

Cuando llegué al litoral aladiano, en Costa de Marfil, corría el año 1965, descubrí con sorpresa unas aldeas divididas de forma casi geométrica por la mitad y en cuatro partes fácilmente apreciables sobre el terreno: una bicoca para el neófito que yo era. Sin embargo, en Jacqueville, la aglomeración más importante del cordón arenoso que se extendía a lo largo de un centenar de kilómetros al oeste de Abiyán, entre el mar y la laguna, en el extremo de cada una de esas cuatro partes, frente al mar, del que sólo estaban separadas por la playa y algunas hileras de cocoteros, también me llamó la atención la presencia de ruinas. Ruinas: la palabra venía inmediatamente a los labios ante las altas moradas de piedra despanzurradas y medio derruidas que aún se

veían sobresalir detrás de las cabañas de bambú de la aldea. Estos «palacios» (era el término que se utilizaba para designarlas) habían sido construidos a fines del siglo XIX y principios del XX para los jefes de linaje que organizaban el comercio de aceite de coco. En aquel tiempo significaban su prestigio y su autoridad (ese prestigio no era escaso, ni esa autoridad, y estos príncipes esclavistas, tras algunas fricciones, habrían de atraerse las simpatías de los colonizadores: uno de ellos fue jefe cantonal durante años). En 1965, hacía tiempo que nadie se ocupaba ya de esas ruinas: algunas tuberías medio enterradas en la arena daban testimonio de ese desinterés. Con todo, al caer la tarde o a la tenue luz del alba, esas ruinas no carecían de dignidad, centinelas envejecidos que montaban una desusada guardia frente al horizonte vacío en el que sólo se perfilaba, de cuando en cuando, la silueta alargada de un petrolero de paso.

Las familias a las que pertenecían no se ocupaban de ellas. Habrían podido hacerlo, reedificándolas o, al menos, consolidándolas: no faltaban albañiles de talento en la región y, de hecho, pronto iba a asistirse a la multiplicación de casas «sólidas», algunas de las cuales, más suntuosas que las demás, sustituían a los «palacios» de antaño para representar otros prestigios y nuevas formas de autoridad. Sin embargo, nadie pensó en restaurar las mansiones

de los antiguos tratantes. La última vez que pasé por Jacqueville, para asistir a los funerales de Philippe Yacé, oriundo de esta ciudad, apenas pude adivinar los restos de una o dos de ellas en el batiburrillo de construcciones de cemento que había sustituido a la geometría regular de la aldea de bambú.

Había otras ruinas en la costa marfileña. En Grand-Lahou, una gran aldea situada más al oeste, en la desembocadura del Bandama, el cordón lacustre se estrechaba día a día como consecuencia del brusco y violento empuje del océano (el pueblo fue reubicado más tarde en la costa firme del continente), y en esa franja se descomponían lentamente los restos de un cuartel francés (muros de piedra, cubierta de tejas). Una o dos familias habían encontrado refugio en uno de estos edificios y en 1968 me acogieron en él durante algunos meses. Entonces aún se podía acceder al primer piso por una escalera relativamente sólida. Estas construcciones tenían apenas sesenta años, pero su decrepitud aumentaba la desolación de esa isla semiabandonada en la que no residían más que algunos pescadores, algunos plantadores y dos parejas de libaneses. Una de ellas regentaba una especie de tienda de ultramarinos en un edificio de cemento con techo de chapa por el que me gustaba dejarme caer de vez en cuando porque en ella podían beberse cervezas heladas y escucharse las noticias en un aparato de radio. Allí fue donde

una tarde, tras varios días de aislamiento, creí soñar al oír que el general De Gaulle acababa de huir a Baden-Baden y que aparentemente no había ya gobierno en París. Quise volver inmediatamente a Abiyán, muy excitado ante la idea de comentar las noticias con algunos amigos (de hecho, íbamos a armar en la localidad, algo más tarde, nuestro pequeño Mayo del 68). Pero la barcaza de la tarde había partido hacía tiempo y me quedé en compañía del dueño de la tienda de ultramarinos y su esposa, una mujer todavía joven, ya entrada en carnes, cuyos hermosos ojos negros se empañaban de tristeza cuando evocaba su exilio en este rincón perdido: cuando daba nombre a su desdicha, tenía una forma de prolongar la última sílaba (Grand-Lahou... ou... ou) que me hacía pensar inevitablemente que aullaba a la Luna. Ésta, madrugadora por estas latitudes, daba un resplandor metálico a las palmas de los cocoteros y abría huecos de sombra en las ruinas que, por la noche, parecían más imponentes. La otra pareja, dos ancianos, parecían esconderse (¿esconderse de quién en esta soledad?) en el fondo de una cabaña de chapa: la mujer no salía nunca. Yo me cruzaba de vez en cuando con su marido, que se arrastraba dando pequeños pasos hasta el embarcadero. Como no habían hecho fortuna, no podían considerar la idea de volver al Líbano, y esperaban morir en ese lugar.

En Grand-Bassam, al este de Abiyán, donde el domingo acudían gustosos los europeos para disfrutar de la arena, del sol y de los restaurantes, varios establecimientos comerciales iban cayendo lentamente en ruinas por esta época. Algunas de estas construcciones fueron «apañadas» más tarde por cooperativas. Al principio de mi estancia, fui a pasear una o dos veces por el antiguo cementerio europeo: algunas tumbas emergían aún de entre las arenas invasoras. El abandono le sentaba bien a este lugar, volviendo más perceptible acaso el paso del tiempo y el extraño destino de tal soldado o marinero de Bretaña muerto de paludismo o de fiebre amarilla en estas costas, hoy nuevamente abandonadas.

El espectáculo de esas ruinas recientes constituía una especie de enigma cuya existencia presentí de inmediato, aunque sin identificar sus términos ni comprender su naturaleza. Su sombra, la sombra de una duda, me rozó, para después alejarse, borrarse, porque otras preocupaciones, más urgentes, requerían mi atención. Si el enigma resurge hoy, después de más de treinta años, y si me vuelve tan fácilmente a la memoria el recuerdo de los palacios aladianos, no es sino al término de dos recorridos entrelazados cuya secreta afinidad comienzo a entrever. Andando el tiempo he visto otras ruinas o, al contrario, otras restauraciones, empezando, con ocasión de esta misma estancia en Costa de Marfil,

por El Mina y las demás fortalezas portuguesas de la vecina Ghana (la antigua Costa de Oro), bien conservadas por los colonizadores ingleses y, más tarde, por el ejército nacional. Llegué a conocer algo de Grecia, fui a Egipto. Mucho más tarde, descubrí en México y Guatemala unas pirámides rodeadas por la selva, como los templos de Angkor de Camboya que Denys Lombard me hizo visitar cuando dirigía la Escuela Francesa de Extremo Oriente. El otro recorrido, en paralelo, dio lugar a mi encuentro con «visionarios»: en Costa de Marfil me entretuve en casa de unos «profetas» que pretendían luchar a un tiempo contra los brujos, curar los cuerpos sufrientes, evocar los tiempos nuevos y adaptar los mitos cristianos. En Togo, país que frecuenté en los años setenta, los sacerdotes de los *vodun* se adjudicaban más o menos la misma tarea, a pesar de que algunos de ellos prescindían de toda referencia cristiana. Un poco más tarde, tuve ocasión de ampliar mi experiencia sobre los visionarios en América del Sur, principalmente en Brasil y Venezuela: había adquirido la costumbre de conversar, como si no pasara nada, con unos individuos, hombres o mujeres, que parecían considerar lógico que un extranjero se interesara en su poder de curación, en los dioses y en los muertos a cuyo encuentro salían casi todas las noches, en las potencias que les poseían y se expresaban por su boca –en esa visión que mos-

traba, como las ruinas, la huella del pasado y los estigmas de la derrota.

En los países en los que tradicionalmente trabaja el antropólogo, las ruinas no tienen nombre ni estatuto. Siempre tienen que ver con los europeos, que en ocasiones son sus autores, con frecuencia sus restauradores e, invariablemente, sus visitantes. Las religiones que a veces denominamos sincréticas para sugerir que combinan diversas herencias nacieron en su mayoría del contacto con Europa en todos aquellos continentes cuya colonización emprendió. Al igual que las ruinas, estas religiones no son el simple resultado de una sustracción, sino que presentan un conjunto de formas inéditas y evolutivas que no cesan de metamorfosearse en la mirada de quien se demora en ellas. Y al igual que las ruinas, las vemos revelar también de forma progresiva su verdadera naturaleza, captar la mirada de los otros, la de Occidente, y proponerle el espectáculo de su plasticidad y de sus colores: restauradas, vestidas con un traje nuevo, estas religiones se cantan y se bailan hoy en los diversos escenarios de los teatros de Europa o de Estados Unidos, a menos que, emprendiendo el viaje, los turistas desembarquen en los lugares mismos de su nacimiento, subrayando con su mera presencia su naturaleza ambivalente –como en el caso, por ejemplo, del candomblé brasileño.

Cuando nos interesamos por la historia de Grecia, no nos extraña que el arte haya nacido de la religión, y Jean-Pierre Vernant ha mostrado efectivamente que la religión nunca fue tan necesaria como en la época en que todos sus practicantes estaban adquiriendo conciencia del carácter ficticio, puramente narrativo, de sus mitos fundadores. Siguiendo este análisis, podría concluirse que el arte se construye sobre las ruinas de la religión. Pero la experiencia etnológica poscolonial permite ir aun más lejos y sugerir que el propio arte, en sus diversas formas, es una ruina o una promesa de ruina, y que, por ese mismo hecho, tal vez tenga siempre, para ser reconocido como tal, necesidad de la mirada de Europa.

¿En qué sentido se encuentra el arte próximo de la ruina? El diccionario de francés *Robert* propone, para la palabra «ruina» o «ruinas», ya que lo más corriente es que el término se utilice en plural, la definición siguiente: «Vestigios de un edificio antiguo, degradado o derrumbado», y, en sentido figurado: «Lo que queda (de lo que ha sido destruido o de lo que se ha degradado)». Me encuentro ante un retablo antiguo cuya visión me causa cierta emoción: ésta puede tener algo de convencional, a tal punto el temor de parecer inculto o insensible puede intimidar al aficionado poco seguro de sí mismo, pero, a la larga, la sinceridad triunfa en quien ha tenido la oportunidad de leer un poco, de tener unos amigos

ilustrados y de frecuentar París, Madrid, Florencia, Berlín o San Petersburgo: esa sinceridad es lo suficientemente fuerte como para que el aficionado tenga sus favoritos, como algunos impresionistas, varios dibujos de Goya, una Anunciación de Piero della Francesca. Y la sinceridad crece si tiene la buena fortuna de descubrir, aquí o allá, alguna obra antigua de mucho menor prestigio, por ejemplo, como a mí me ha ocurrido, algún san Antonio o algún arcángel típicos del barroco sudamericano como los que pueden adquirirse en Ecuador o Guatemala por un precio relativamente asequible, ya que han sido introducidos en el circuito mercantil por razones diversas, pero, a veces, entremezcladas: robos en las ruinas de conventos o iglesias derruidas por temblores de tierra, empobrecimiento de las clases burguesas, conversiones frecuentes a la Iglesia de Pentecostés, más resueltamente iconoclastas. Este retablo, en mi salón, ya me resulta familiar. Le dedico con frecuencia largas miradas. Me gusta por mil razones en las que intervienen la estética y, también, desde luego, la curiosidad, irremediablemente insatisfecha, de conocer su procedencia exacta, su fecha de ejecución, sus idas y venidas, su historia en suma. Este cuadro no está degradado. Está materialmente intacto. Tiene buena apariencia. Y lo mismo ocurre con la estatua del arcángel san Miguel, al que le faltan varios dedos y la lanza con la que no obstante

acaba de golpear al dragón satánico que se retuerce a sus pies. Aún tiene buen aspecto, unas buenas mejillas sonrosadas y la mirada vacía y risueña que transmite una buena conciencia.

Un retablo, una escultura. Tienen bastantes años, y esta antigüedad forma parte de su encanto. Si me enterara de que han sido fabricados en época reciente, me sentiría decepcionado. No obstante, eso no restaría nada a su estética y, por lo demás, no tengo intención de venderlos. Sé también que, desde hace siglos, los temas de san Antonio con el niño Jesús en brazos y de san Miguel fulminando al dragón son estereotipos: generaciones de artistas indios, en América Latina, no han dejado de reproducirlos. Yo mismo he visto un gran número de ejemplos en las iglesias de España y de América, en los museos, en las exposiciones consagradas al arte barroco. La originalidad de cada obra es relativa. Todas copian un poco a otras. ¿Tendrían más mérito las copias antiguas que las copias recientes?

Más mérito, no. Pero no son de la misma naturaleza. Los valores que refleja una obra antigua (los valores cosmológicos, pero también la estética que los transmite, si es preciso con sus tics, con sus amaneramientos) no son ya valores contemporáneos: eso es lo que se ha degradado, eso es lo que ya ha dejado de hablarnos. La obra habla de su tiempo, pero ya no lo transmite por entero. Sea cual sea la erudición de

quienes la contemplan hoy, jamás la contemplarán con la mirada de quien la vio por primera vez. Lo que hoy expresa la obra original es esa carencia, ese vacío, esa distancia entre la percepción desaparecida y la percepción actual, una distancia evidentemente ausente en la copia, que de algún modo carece de falta. Si nos resultan placenteras las tragedias griegas, mucho tiempo después de ese paso de la religión a la ficción del que nos habla Vernant, cuando esa ficción no es ya la nuestra, no es en esencia porque, siendo eruditos, identifiquemos sus personajes y sus circunstancias, o porque, siendo moralistas, encontremos en ellas los abismos y los vértigos de las pasiones humanas: es, de manera más profunda, porque nos hacen sensibles, fugazmente, a la distancia entre un sentido pasado, abolido, y una percepción actual, incompleta.

La percepción de esa distancia entre dos incertidumbres, entre dos estados incompletos, constituye la esencia de nuestro placer, que se encuentra a igual distancia de la reconstitución histórica y de la actualización con fórceps (Orestes y Antígona en vaqueros, Egisto y Creonte con traje y corbata, etcétera). La percepción de esta distancia es la percepción del tiempo, de la evidencia súbita y frágil del tiempo, que es borrada en un abrir y cerrar de ojos tanto por la erudición o la restauración (la evidencia ilusoria del pasado) como por el espectáculo y la puesta al día (la evidencia ilusoria del presente).

«Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis»

La carta que Freud escribió a Romain Rolland con ocasión de su setenta aniversario es un texto extraño en muchos aspectos.[1] Freud la escribió en 1936, siendo ya un hombre de edad, y en ella evoca con sobria emoción el recuerdo de su padre. Recuerdo, olvido. Ambos aspectos no cesan de imbricarse. Freud relata una experiencia sucedida en 1904 y que, desde hace algunos años, no deja de volverle a la memoria. Es el recuerdo, justamente, de una perturbación del recuerdo.

1. «Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis» (Carta a Romain Rolland), en *Obras completas*, vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, págs. 109-221, traducción de José L. Etcheverry.

Resumo muy rápidamente la experiencia en cuestión y el análisis que Freud propone. A sugerencia de un amigo, Freud y su hermano, que se encuentran de vacaciones en Trieste, cancelan una visita a la isla de Corfú y optan por encaminarse a Atenas, donde nunca han estado. Al principio creen que la cosa es difícil, se sienten indecisos, e incluso de mal humor, hasta el momento en que compran sus billetes. El día de su llegada a Atenas, Freud se encuentra por la tarde en la Acrópolis y una extraña idea le viene a la cabeza: «¡Así que todo esto existe realmente tal como lo hemos estudiado en el colegio!». Dicho de otra forma, reacciona como si, en el colegio, jamás hubiera creído en la existencia real de Atenas y de la Acrópolis. Y, desde luego, en el mismo momento, duda de esa duda, y se extraña de ella, y también posteriormente no cesará de sorprenderle. Y es que él sabe muy bien que, de hecho, nunca dudó, siendo niño, de la existencia de Atenas.

¿A qué se debe esta «perturbación del recuerdo»?

Freud propone una serie de hipótesis, hipótesis que, por otra parte, son todas compatibles entre sí.

Podría decirse que, en su época de instituto, había quedado convencido de la realidad histórica de la ciudad de Atenas, pero que su inconsciente no lo había creído. La hipótesis, nos dice Freud, es imposible de demostrar.

Freud, seguro de que su mal humor de Trieste y su idea súbita en la Acrópolis son solidarias, trata de explicar entonces al primero.

Se trata en su opinión de un caso de «*zu schön um wahr zu sein*» (demasiado bello para ser verdad), una muestra del escepticismo que se experimenta cuando nos sorprende una noticia demasiado buena.

En algunas personas, lo que empuja al naufragio es, de forma aparentemente paradójica, la realización de un deseo o de una necesidad: estas personas «fracasan por causa de su éxito». El rechazo interior que ordena el mantenimiento del rechazo exterior puede atribuirse al pesimismo (a la dubitación sobre el «Destino») o a un sentimiento de culpabilidad, es decir, en último término, a dos materializaciones del superyó en las que se ha depositado «la instancia represiva de nuestra infancia».

Así se explicaría el mal humor de Trieste. Pero este mal humor se desvanece ante el espectáculo de la Acrópolis. La excesiva alegría que Freud siente en ésta pudo haber provocado un «sentimiento de extrañeza»: «Lo que aquí veo no es real». Para protegerse de ese sentimiento, Freud produce un enunciado sobre el pasado. Sin duda, en el pasado había dudado de poder visitar Grecia algún día. Pero, una vez en la Acrópolis, afirma haber dudado de su realidad misma.

De hecho, Freud, en su infancia, dudaba de llegar a ver algún día Atenas del mismo modo que dudaba de «abrirse tan airosamente» camino en la vida: «Todo sucede como si, respecto del éxito, lo principal consistiera en llegar más lejos que el padre y como si siempre hubiese estado prohibido que el padre pudiera ser rebasado». La perturbación del recuerdo es la expresión de un sentimiento de culpabilidad. Además, el padre de Freud no había realizado estudios secundarios. Al sentimiento de culpabilidad se une, en Freud, un sentimiento de piedad filial.

No hay nada que añadir a la demostración de Freud, a no ser, tal vez, dos observaciones: ¿es indiferente que haya sido el espectáculo de una ruina lo que haya desencadenado en él el sentimiento de extrañeza (o de extraña familiaridad) y la expresión de una culpabilidad reprimida? Y, ¿se corresponde verdaderamente esta ruina con lo que Freud había aprendido en el colegio?

La Atenas y la Acrópolis de que le hablaban al Freud que asistía al instituto eran la Atenas y la Acrópolis históricas, que guardaban escasa relación con el espectáculo que él tiene ante los ojos cuando las visita. Sin duda posee un conocimiento y unos recuerdos de lo que era la vida ateniense en la época clásica; en suma, no hay duda de que tiene cultura. Sin embargo, esos conocimientos y recuerdos no encuentran en el espectáculo de la Atenas actual

más que un eco muy debilitado. Y por mi parte, yo sentiría la tentación de atribuir «el asombro gozoso» (es su expresión) de Freud en la Acrópolis al contraste percibido entre la actualidad del momento que vive, del lugar en que se encuentra (una Acrópolis en ruinas desde la que se percibe de cuando en cuando el rumor de la ciudad moderna), y la evidencia incierta del tiempo transcurrido: a una extraordinaria composición en la que el sentimiento del tiempo puro entra en disputa con las evocaciones más cultas y más construidas de la historia.

El Partenón acaba de surgir en la cima de la Acrópolis, nuevo como una memoria infiel en la que se hubieran venido abajo los múltiples pasados mezclados y extraviados de una multiplicidad de invasores; perennemente nuevo, como si su esencia consistiese en aparecer derruido, de un blanco resplandeciente, siempre dispuesto a dejarse descifrar, interpretar, contar; invariablemente presente, permanentemente nuevo y siempre más allá o más acá de la decodificación, de las interpretaciones y de los relatos; condenado a sobrevivir a las influencias que suscita –obsesión íntima y patrimonio de la humanidad.

Lo interesante es que, unos años antes, en 1930, en *El malestar en la cultura*, Freud había abordado la cuestión de las ruinas de una ciudad, pero haciendo referencia a Roma, no a Atenas, y con la intención de subrayar en qué diferían éstas de la vida

psíquica, en la que «nada [...] puede sepultarse [...]; todo se conserva de algún modo y puede ser traído a la luz de nuevo en circunstancias apropiadas [...]».[2] El visitante más culto, nos dice, podría encontrar en Roma el muro aureliano casi intacto, pero únicamente hallaría algunos vestigios del recinto de Servio sacados a la luz por las excavaciones. Sólo mediante la imaginación podría recomponer la configuración de la *Roma quadrata*. Incluso en el caso de que conociese a fondo la Roma de la República, no conseguiría localizar más que el emplazamiento de templos ya desaparecidos, «ni siquiera [ubicaría] las ruinas auténticas de aquellos monumentos, sino [...] las de reconstrucciones posteriores». Por el contrario, si Roma fuera un ente psíquico, sería preciso imaginar que todos los monumentos construidos y desaparecidos entre la Antigüedad y el Renacimiento aún existen en ella, juntos e intactos: una representación a fin de cuentas imposible, ya que no existe posibilidad de superponer en un mismo espacio la sucesión histórica. ¿Qué es pues lo que, siendo niño, imaginó Freud cuando le hablaban de la Atenas clásica? ¿Y qué tiene ante los ojos cuando por fin descubre la Acrópolis? ¿En qué consiste el «todo esto» que evoca cuando se dice: «¡Así que todo

2. «El malestar en la cultura», en *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 70, traducción de José L. Etcheverry.

esto existe realmente tal como lo hemos estudiado en el colegio!»?

Volney necesitó imaginar un genio todopoderoso capaz de hacerle ver, bajo las apenas legibles marcas de las ruinas, el resplandor de los imperios desaparecidos. Sus meditaciones sobre las revoluciones de los imperios, como sucede con todos los ejercicios de este tipo, más que inspirarse en el espectáculo de las ruinas, lo trascienden o, de forma más simple, hacen abstracción de él: el paisaje de las ruinas y el hechizo que éste desprende no tienen nada que ver con el «todo esto» del que habla Freud, a saber, el estado de una ciudad floreciente en un momento dado y preciso de la historia.

El tiempo y la historia

Estoy en Tikal, Guatemala, y son las cinco de la mañana. Por seguir los consejos de un guía que había conocido el día anterior, me había presentado en la entrada del parque cuando todavía era de noche. Y sin embargo, no era la perspectiva de asistir desde lo alto de una pirámide, como me había sugerido, a la aparición del Sol por encima de la selva lo que me había empujado a esa expedición solitaria. Era más bien la esperanza de encontrarme solo precisamente en unos lugares que durante el día son frecuentados por bastantes familias guatemaltecas y turistas extranjeros. No eran tan numerosos como lo son en determinados puntos elevados del mundo, pero su presencia apresurada y parlanchina me había dado no obstante la impresión, refor-

zada por algunos carteles provistos de flechas indicadoras colocados en los itinerarios principales, de estar realizando una visita previamente organizada. Había comprobado, como otros, que los templos y los lugares de sacrificio se encontraban efectivamente en los puntos indicados en el mapa; había descifrado, en un manual abreviado, las indicaciones y los comentarios que, al acaparar mi atención, habían impedido que me abandonara a la contemplación de esos lugares, un poco al modo en que, en un museo, el visitante minucioso, tras mucho descifrar, para no confundir los siglos y los estilos, las etiquetitas adosadas al soporte de las vasijas y las esculturas que ha venido a ver, deja finalmente que su deseo se debilite y que su mirada se deslice, ya sin detenerse, en la superficie de las cosas.

La selva, la apremiante y espesa selva de la que no era posible evadirse más que levantando la vista hacia la cima de los árboles, fina puntilla de hojas y de ramas entrelazadas que la protegía del cielo como una filigrana de desigual transparencia, había sido detenida, se la había hecho retroceder unos cuantos metros de los monumentos, como en el claro abierto a la entrada del parque para construir el hotel más próximo de su emplazamiento. La víspera había visto salir del monte bajo, casi acostumbrados, nada tímidos, a unos animales que se acercaban a por los trozos de pan o de galletas que les daban los ni-

ños, los enamorados y, con mayor parsimonia, las madres de familia: ardillas, monitos y, también, extrañas familias de pisotes, mamíferos pelirrojos o pardos del tamaño de una liebre que estiraban en dirección a la merienda de los niños o de los bolsos de los adultos su nariz alargada, húmeda y temblorosa.

En la soledad del alba, los templos y las pirámides presentaban un aspecto ya casi familiar. Bonachones, indulgentes, dominaban los retozos de los animalitos que, agitándose en todas direcciones a sus pies, daban la impresión de abandonarse al puro placer del juego, tan vivas eran sus disputas, tan bruscas sus aceleraciones y sus frenazos. Una especie de zorrito y una ardilla que llevaban un buen rato persiguiéndose me rozaron las piernas sin dignarse a dirigirme una mirada. Sentado en mi rincón, yo mismo me había convertido en un templo o en una pirámide en miniatura, en un dios bondadoso, en un testigo próximo y lejano a un tiempo. Durante unos segundos, me vi invadido por el sentimiento animal de intimidad y de inmanencia del que habla Bataille en su *Teoría de la religión*:* precisamente el mismo que me parecía transmitir la exuberancia de la fauna que me envolvía sin prestarme atención.

Me levanté, rodeé la pirámide poéticamente denominada «pirámide de los mundos perdidos» y me

* Traducción de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1986. *(N. del T.)*

deslicé bajo los árboles para tratar de vislumbrar a los monos aulladores, cuyo grito crecía, a intervalos regulares, como el rumor de un huracán antes de interrumpirse de golpe. Tras largos minutos de espera, en un boquete abierto en la vegetación a unos cien o doscientos metros, vi pasar de un árbol a otro sus siluetas extrañamente gráciles, unas sombras súbitamente mudas cuya fugaz visión me conmovió.

Más tarde me pregunté sobre la serenidad que me había comunicado ese momento de soledad. La selva tropical puede ser sucesivamente opresiva, seductora o agresiva. Nunca es un oasis de paz. De hecho, apenas me había aventurado en ella y sólo muy rara vez había perdido de vista los monumentos que ella rodeaba, estas ruinas singulares y escogidas, ya que, bien se sabía, una ciudad entera y miles de edificios permanecían ocultos bajo la inmensa cubierta vegetal.

¿A qué pasado me remitían esas ruinas? A un pasado maya sobre el cual distintos manuales me habían dado alguna información, pero cuya duración (casi dos milenios) me privaba de toda referencia. Como se sabe, además, todos los reyes construían sus monumentos sobre las ruinas de los que habían levantado sus predecesores, ruinas que, en lo sucesivo, se convertían en el nuevo basamento. De esta ciudad enterrada bajo la selva y dispersada en el transcurso de los siglos no tenía por tanto nin-

guna idea, ninguna imagen, como tampoco las tenía de los miles de habitantes (10.000 en el centro, 100.000 en el conjunto de la conurbación) que, según dicen los especialistas, habían ocupado aquí un espacio de una treintena de kilómetros cuadrados. El lugar que me fascinaba (templos, estelas y pirámides, junto al claro del bosque) no tenía, por tanto, hablando con propiedad, ninguna existencia histórica, no me restituía ningún pasado: como tal pasado era algo inédito (ya que las primeras excavaciones databan de finales de los años cincuenta). Hacía mucho tiempo que la invasión de la selva había certificado la muerte de la ciudadela desaparecida. Lo que emergía de ella aquí y allá, esa mezcla de piedras y de naturaleza vegetal, no tenía más que algunos años de existencia y no guardaba semejanza alguna, ni de cerca ni de lejos, con una reconstitución histórica.

Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. En su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales. En la vertiente presente del tiempo, la emoción es de orden estético, pero el espectáculo de la naturaleza se combina en esa ver-

tiente con el de los vestigios. Sucede a veces que contemplamos un paisaje y extraemos de él una sensación de dicha tan vaga como intensa. Cuanto más «naturales» son esos paisajes (cuanto menos deben a la intervención humana), tanto más la conciencia que llegamos a tener de ellos es la de su permanencia o, al menos, de una muy larga duración que nos permite medir por contraste el carácter efímero de los destinos individuales. Con todo, al espectáculo de la perpetua renovación de la naturaleza puede unirse también el sentimiento reconfortante de una totalidad que trasciende esos destinos –o en la cual se funden–, el sentimiento de la intuición panteísta o materialista del «nada se pierde, nada se crea». La naturaleza, en este sentido, anula no sólo la historia, sino también al tiempo.

Las ruinas añaden a la naturaleza algo que no es ya historia pero que sigue siendo temporal. No hay paisaje sin mirada, sin conciencia del paisaje. El paisaje de las ruinas, que no reproduce íntegramente ningún pasado y que, desde el punto de vista intelectual, hace alusión a múltiples pasados y es, en cierto modo, doblemente metonímico, propone a la mirada y a la conciencia la doble evidencia de una función perdida y de una actualidad total aunque gratuita. Es un paisaje que impone a la naturaleza un signo temporal y, en respuesta, la naturaleza termina de eliminar su carácter histórico empujándolo

hacia lo intemporal. El tiempo «puro» es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas.

En abril de 1995, un año antes de dirigirme a Guatemala y a Tikal, arrastrado hasta Angkor Vat por Denys Lombard, había descubierto otro paisaje de ruinas sobre el que se atareaban numerosos especialistas. Uno de ellos proponía la expresión «arquitectura dérmica» para referirse al palacio (el mismo que Claudel ridiculizaba llamándolo de las «piñas»), queriendo significar con ello que el conjunto parecía haber sido más esculpido para ser visto que funcionalmente concebido para ser habitado. Otro me hizo notar que los muros estaban mal construidos, que las esculturas que imitaban en trampantojo cortinas y ventanas también evidenciaban apresuramiento, como si hubiera quedado inscrita en la piedra la precipitación del fin de un reino amenazado. Yo, por mi parte, me atenía a mi primera impresión, la de un paisaje de tarjeta postal cuya existencia verdadera, un poco al modo de Freud en la Acrópolis, me extrañaba, como si no acabara de creerme que lo tuviera ante los ojos, al alcance de la mano, y pudiera recorrerlo en todos los sentidos en lo que en poco tiempo iba a convertirse en una familiaridad tan alegre como tímida: en esa época, ningún turista frecuentaba los parajes y yo me con-

taba entre los escasos investigadores cuya presencia era admitida; es más, en principio estábamos incluso protegidos por una pequeña escolta militar cuya indolencia resultaba más bien tranquilizadora. Denys Lombard me había prometido un momento mítico: una noche sobre el Bayon para beber champán a la luz de la luna llena. Disfrutamos de nuestro Bayon, del champán y de la noche. No hubo luna llena, sino el recuerdo de un día un tanto brumoso en el que, por mi parte, había descubierto el Baphuon y su Buda recostado hecho con piedras tomadas de otras partes del edificio –el «templo del rey leproso», en el que se había construido un nuevo muro sobre el antiguo–, y también algunos emplazamientos dispersos, bastante alejados, cuya razón de ser era incapaz de comprender, ya que no tenía medios para hacerlo, pero cuya elegante singularidad se imponía a la vista en la campiña desierta: la gran avenida y las esculturas de Banteay Samre, el estanque de cuatro fuentes de Neak Pean. En resumen, una vaguedad temporal que sólo la lectura atenta de guías muy eruditas podía disipar, pero que se difundía por el paisaje, ante los ojos del espectador ingenuo, como una bruma poética y engañosa. La escenificación del porvenir inmediato (cuyos efectos, imagino, deben poder medirse hoy sobre el terreno) añadía matices a este retablo ya de por sí complejo. Lo que visitaba era una obra en construcción. Se proce-

día a sacar a la luz fragmentos del edificio, y en un «solar de desmontaje» se ordenaban y se clasificaban las piedras provisionalmente extraídas del conjunto. Varias esculturas eran puestas a cubierto detrás de unos sacos de arena y de unas alambradas de espinas. Se levantaban inventarios. Sin duda, yo era un «obrero», el obrero de unas excavaciones, desde luego, pero obrero a secas, dado que este término se aplica al que trabaja en un terreno en el que se edifica alguna cosa. Naturalmente, lo que se edificaba tenía algo que ver con un intento de restauración. Pero, de momento, aún no habíamos llegado a eso: aún estábamos ubicando pasados e interrogándonos acerca de lo que elegiríamos destacar. Yo me encontraba en medio de los que trabajaban, clasificaban los elementos del pasado e imaginaban posibles exposiciones, de aquellos que, en suma, trataban astutamente el tiempo y estaban demasiado acostumbrados a seleccionar sus huellas como para no encerrarlo en un proyecto intelectual minuciosamente fechado. Desde luego, la aparición de las ruinas con el amanecer, la obra prácticamente desierta a determinadas horas o las sombras de la noche, constituía un espectáculo que pretendería resumir muy pronto un gran número de adjetivos convencionales («maravilloso», «irreal», «mágico») y cuyo impreciso encanto percibían incluso quienes trataban con él día a día. Lo que entonces se abría

paso entre la presencia incierta y tenaz del presente y las múltiples referencias del pasado era claramente, según creo, el sentimiento del tiempo puro. No obstante, ese sentimiento no se afirmaba nunca de manera tan sensible como en el instante en que la naturaleza hacía gravitar todo su peso sobre la historia para engullirla.

El Ta Prohm es una construcción que se dejó tal y como estaba (es decir, tal y como estaba cuando se sacó a la luz). Unas inmensas ceibas de raíces protuberantes minan sus cimientos y horadan sus muros, apuntalándolos y destruyéndolos al mismo tiempo. Este cuerpo a cuerpo se produce, a cámara lenta y ostensiblemente, bajo el signo del tiempo. Esta situación muestra, más que cualquier explicación histórica, lo que es preciso ver. Si se ha dejado el Ta Prohm en el estado en que está es sin duda para permitir que los futuros visitantes midan la amplitud del trabajo de restauración que habrá sido necesario realizar en otras zonas. Sin embargo, la emoción de quienes descubren esta extraña cópula entre piedras y árboles se debe antes que nada al sentimiento de pura temporalidad que expresa su sutil conjugación.

Las ruinas existen por efecto de la mirada que les dirigimos. Sin embargo, entre sus pasados múltiples y su funcionalidad perdida, lo que se deja percibir de ellas es una especie de tiempo exterior a

la historia al que es sensible el individuo que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo. Camus escribió antes de la guerra la mayoría de los ensayos que posteriormente quedaron reunidos en *Nupcias* y en *El verano*. La felicidad que siente en Tipasa, con el deslumbramiento de la primavera, guarda relación con la experiencia de un paisaje en el que las ruinas de una ciudad romana próxima a Argel se mezclan tan íntimamente con la naturaleza que parecen fundirse y formar parte de ella: «En el matrimonio de las ruinas con la primavera, las ruinas han vuelto a convertirse en piedras y, perdiendo el lustre que les impuso el hombre, han regresado de nuevo a la naturaleza».[1] Ha tenido que transcurrir mucho tiempo para que les abandone su pasado: «[...] los muchos años han devuelto las ruinas a la casa de su madre». En un lugar al que le gusta ir a pasar el día, Camus experimenta una voluptuosidad panteísta, tiene la intuición de una armonía carnal con lo que le rodea. De forma un tanto similar a lo que le sucede a Rousseau mientras está a orillas del lago Bienne, Camus pierde en este lugar hasta el

1. *Noces*, al que sigue, *L'Été*, Gallimard, colección «Folio», 1972, pág. 13. [Versión castellana: *Nupcias*, en *Obras*, José María Guelbenzu (comp.), traducción de Rafael Chirbes, Alianza, vol. 1, 1996, pág. 72; y «Retorno a Tipasa», *El verano*, en *Obras*, traducción de Rafael Chirbes, vol. 3, págs. 597 y 599. *(N. del T.)*]

sentimiento de la individualidad social, de la identidad.

Con todo, el tiempo no queda totalmente abolido, ya que la presencia de las ruinas evita que el paisaje se abisme en la indeterminación de una naturaleza sin hombres. Y tal vez sea ella la que, paradójicamente, permita oponer más tarde a Camus, cuando regrese a Tipasa (en 1952, la historia está cambiando en Argelia), las «colinas del espíritu» a las «capitales del crimen»: «Vivo con mi familia, que cree reinar sobre ciudades ricas y espantosas, construidas con piedras y brumas. Día y noche habla en voz alta, y todo se doblega ante ella, que no se doblega ante nada: es sorda a todos los secretos». Los «secretos» se encuentran en la zona de Tipasa, en la zona de las ruinas, del paisaje donde se entremezclan el sol, los olivos, las piedras y el mar, en la zona del tiempo puro, cuando no abolido, que permite escapar al tiempo que pasa, al tiempo de la historia («Yo había sabido siempre que las ruinas de Tipasa eran más jóvenes que nuestras obras en construcción o nuestros escombros»).[2] Sin embargo, lo que hay que vivir es la historia, el tiempo impuro de la historia. Camus, pese al deslumbramiento de Tipasa, nunca podrá sentirse extraño a su familia, la de las «ciudades ricas y espantosas»: nunca se ve-

2. «Retour à Tipasa», en *Noces*, *op. cit.*, pág. 164. [«Retorno a Tipasa», *op. cit.*, *loc. cit.* *(N. del T.)*]

rá, en suma, expulsado del tiempo puro en dirección de la historia.

La experiencia que tiene Camus de las ruinas y del tiempo es ejemplar. Sabemos por qué le espanta la historia venidera: estará marcada por el enfrentamiento de aquellos a quienes ama, se saldará con la pérdida de los paisajes de su infancia. No tiene, y no se ve capaz de adoptar, una conciencia política, es decir, histórica, de su situación. Por consiguiente, el regreso a Tipasa (podemos imaginar que lo revivió a menudo con el pensamiento) es para él una huida que le saca de la historia y le lleva hacia la conciencia del tiempo puro, hacia la única conciencia del tiempo. Hoy nos encontramos en la necesidad inversa: la de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia. En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Ésa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas.

«In the Mood for Love»

In the Mood for Love [Deseando amar], del realizador Wong Kar-wai, o el vértigo de la ruina.

El amor posible pero no realizado comprueba su verdadera naturaleza cuando se transforma en recuerdo –un recuerdo prácticamente desprovisto de contenido: emociones, situaciones ambiguas, roces–. El amor –a distancia, declarado, convertido en algo definitivamente imposible– se convierte en aquello que nunca ha dejado de querer ser: un puro goce de lo inactual, de aquello que en el fondo no es más que un goce del tiempo puro, un goce nacido del contraste entre el recuerdo de un amor que habría podido existir, que podría haber extraído alguna apariencia de sentido al no haberse realizado («Nosotros no somos como ellos», dice la señora Chan,

aludiendo a las relaciones sexuales de su marido con la mujer del señor Chow, su «amante», en el sentido del siglo XVII), y la constatación de su doble no actualidad presente: al sustituir el escrúpulo psicológico por el alejamiento geográfico, no tiene lugar, literalmente, para existir y, sin duda, la idea misma de la renuncia, que confería nobleza a la abstinencia, habrá perdido así todo sentido. Otra historia hubiera sido posible, pero simplemente no tuvo lugar, y ya ha dejado de ser posible. La virtualidad del amor se contempla de lejos, en el momento en que, convertida en ruina, deja de ser una virtualidad.

Es preciso añadir que el deseo de ruina socavaba desde el principio la tentación amorosa. Éste es el sentido de lo que los dos héroes llaman el «ensayo», en la acepción teatral del término. Representan una primera vez una escena de separación que figura en la novela de caballerías escrita por el señor Chow, y, una segunda vez, para prepararse a ella, su separación inminente. En ambos casos, la emoción sumerge a la señora Chan: su emoción guarda relación con el hecho de que percibe en este «juego» la verdad de su amor, un amor que amenaza ruina desde el principio porque desde el principio ha sido concebido como la ruina en que habrá de convertirse. Nunca habrá quedado tan bien ilustrada la ambivalencia de la palabra «ensayo» –que sólo re-

pite el pasado para proyectarse al futuro, aunque en este caso se trate de un antefuturo.

De ahí el alcance del gesto simbólico consumado *in fine* (unas cuantas semanas más tarde en Camboya) por el héroe, el señor Chow, que confía su secreto, no a la cavidad de un árbol, como quiere la tradición que él mismo había recordado anteriormente a la señora Chan, sino a la cavidad de una columna de un templo derruido en Angkor. El espectáculo de estas suntuosas ruinas no despierta en quien las contempla ningún recuerdo propiamente dicho. Por el contrario, le conmueve en lo más hondo la evidencia de un tiempo sin objeto que no es el tiempo de ninguna historia.

Turismo y viaje, paisaje y escritura

Si el turismo es hoy un objeto de reflexión particularmente interesante es porque su desarrollo, espectacular, es paralelo al de nuestra nueva modernidad. A veces me ha dado por denominar sobremodernidad a esta nueva modernidad debido a que me parecía que prolongaba, aceleraba y complicaba los efectos de la modernidad tal como fue concebida en los siglos XVIII y XIX. La sobremodernidad sería el efecto combinado de una aceleración de la historia, de una retracción del espacio y de una individualización de los destinos. Estos tres factores son a su vez complejos: si tenemos la sensación de que la historia se acelera es porque, cada día, llegan a nuestro conoci-

miento nuevos acontecimientos. Si tenemos la sensación de que el planeta encoge se debe a las mismas razones, pero, igualmente, al desarrollo de los medios de transporte, de la circulación de las imágenes y, también, de nuestra toma de conciencia planetaria, una toma de conciencia que, a su vez, se halla ligada a la exploración del espacio y a las inquietudes ecológicas.

Y en cuanto a la individualización de los destinos, diremos que puede ponerse en relación con el sistema económico global y con las nuevas formas de consumo y de comunicación.

El turismo ilustra de manera ejemplar ciertos aspectos de esta sobremodernidad: es evidente que le afecta la nueva facilidad de circulación planetaria. La apertura del planeta entero al turismo se ve reforzada por la circulación de la información y de las imágenes. Incluso los países «cerrados» desde el punto de vista político se abren en general al turismo. Los viajes, en suma, aparecen presentados como un «producto» más o menos elaborado que los individuos pueden adquirir.

Más allá de este ejemplo, el turismo representa y reproduce un cierto número de ambivalencias y de ambigüedades características de nuestra época.

La primera ambivalencia es la del mundo que ve amplificarse simultáneamente el turismo y los grandes movimientos migratorios. El turismo adquiere

día a día una importancia creciente, y hay países que, hace algunos años, eran importadores de turistas que hoy se han convertido también en exportadores de turistas. La mayoría de los turistas, con todo, pertenece a las zonas económicamente más desarrolladas del planeta, y una buena parte de ellos viaja a los países que los emigrantes abandonan por razones económicas o políticas. Estos dos amplios movimientos, el turismo y la migración, de carácter explícitamente provisional el primero y aspirante el segundo a una larga duración o a la permanencia, definen la ambivalencia de un mundo en el que no deja de aumentar la distancia entre los más ricos de los ricos y los más pobres de los pobres.

No obstante, y mirándolo de cerca, nuestro mundo es quizá menos móvil de lo que parece. La profesión o la pobreza fijan una residencia a la mayoría de los seres humanos. En las zonas del globo tocadas por la violencia, pero que, en algunos casos, siguen siendo un destino turístico, se constata la existencia de un gran número de refugiados, ya provengan de un país vecino, ya se encuentren en el interior de un mismo país, como en el caso de los «desplazados» de Colombia. Hoy, millones de individuos viven en campamentos.

Esta visión de conjunto, descrita sin duda a grandes rasgos, constituye el telón de fondo sobre el cual se inscriben los recorridos turísticos, y si lo te-

nemos en mente logramos escapar a la ilusión que afirmaría que los viajes son necesariamente una fuente de experiencia y de saber. Con bastante lógica, han sido más bien concebidos y organizados para evitar todo contacto con los sectores más perturbadores de los países que atraviesan.

La segunda ambivalencia pertenece a un orden completamente diferente. El turismo, al igual que otros fenómenos sociales, conjuga a su manera la oposición de lo local y lo global. En los propios países en los que es notable el impulso del turismo con destino al extranjero, la voluntad de atraer al lugar a los turistas nacionales y foráneos se afirma y se exhibe cada vez con mayor nitidez. Francia constituye en este sentido un buen ejemplo. A pesar de la forma de la red de carreteras, que los evita cada vez más, hasta los menores pueblecitos tratan de resaltar sus tesoros. Por otro lado, las publicidades, los reportajes escritos o televisados evocan el encanto de los destinos más lejanos. Pese a que los franceses viajan menos que algunos de sus vecinos, hay pocas familias burguesas que no hayan probado los encantos de California, de Tailandia o de las Antillas. Existe una literatura que sólo aborda el mundo en función de sus capacidades de acogida turística. A los ojos de los occidentales, la India, el Tíbet o el Sahara existen antes que nada por el turismo de aventura y el excursionismo. De este modo, se esboza

un planisferio muy particular, un mapa de ocios y de exotismo programado al cual se añaden algunos puntos relevantes más recientes. A escala planetaria, el museo de Bilbao y la pirámide del Louvre, como acontecimientos arquitectónicos, prolongan una historia inmemorial que las excavaciones arqueológicas y las restauraciones enriquecen día a día. El mapa del turismo mundial hace malabarismos tanto con el tiempo como con el espacio, y de Luxor a Palenque, de Angkor a Tikal, o de la Acrópolis a la Isla de Pascua, la idea de un patrimonio cultural de la humanidad va tomando cuerpo, pese a que este patrimonio, al relativizar el tiempo y el espacio, se presente antes que nada como un objeto de consumo más o menos desprovisto de contexto, o cuyo verdadero contexto es el mundo de la circulación planetaria al que tienen acceso los turistas más acomodados desde el punto de vista económico y más curiosos desde el punto de vista intelectual, el mundo en el que los criterios del confort o del lujo uniformizan lo cotidiano: de un confín a otro del planeta, los aeropuertos, los aviones y las cadenas hoteleras ubican bajo el signo de lo idéntico, o de lo comparable, la diversidad geográfica y cultural.

Lo que aquí se produce es ante todo una variación de escala. El turismo es como la política: hacer política consiste tal vez en que uno se ocupe de su

pueblo o de su barrio, pero puede ser también participar en la definición de los grandes equilibrios mundiales. Nuestro planeta se ha vuelto pequeño y esto estimula tanto el deseo de permanecer en casa como el de recorrerlo en todas direcciones.

La tercera ambivalencia sería la de la ida y la vuelta, la del pasado y el futuro: de nuevo estamos aquí ante una ambivalencia que puede expresarse de forma espacial, pero cuya sustancia es temporal. Los viajeros literarios del siglo XIX abrieron el camino en este terreno, en la medida en que, viajando para escribir, para contar su viaje, relataban el sentido que hace de él algo dependiente del regreso y de la mirada retrospectiva en la que habrá de construirse. Desde la misma partida, se expresaban ya en antefuturo. Algunas páginas de Chateaubriand o de Flaubert son en este aspecto muy reveladoras. Con todo, es sin duda posible remontarse más todavía y considerar que los viajes de descubrimiento, inspirados por la curiosidad científica o por el anhelo de ganancias, incluían la necesidad del regreso en la partida.

Esta cuestión resulta aún más evidente con el turismo, actividad de ocio limitada en el tiempo. Las vacaciones son un momento esperado. Sin duda ayudan a mucha gente a soportar su vida cotidiana, su vida de trabajo, asignándole un intervalo soleado. Pero es un momento medido: esta medida forma

incluso parte de la definición de las vacaciones o del permiso («Sólo nos vamos dos semanas; nos vamos a pasar tres días a Venecia, ocho días a la nieve», etcétera).

Hoy la imagen confiere su color particular a la tensión entre espera y recuerdo, tensión que constituye, desde la partida, la ambivalencia del viaje. Antes de la partida hay numerosas imágenes. Se muestran en tropel en las paredes de nuestras ciudades, y, desde luego, en la televisión. En las agencias turísticas, los folletos, los catálogos e incluso los recorridos virtuales que, en pantalla, pueden ya hacerse en las mejor equipadas, permiten ver antes de ir para volver a ver. El viaje se parecerá pronto a una verificación: para no decepcionar, lo real deberá parecerse a su imagen.

No obstante, la fabricación de recuerdos sigue siendo una parte importante, aquélla a la que con frecuencia se dedica la mayoría de los que emprenden una actividad turística. Los aparatos fotográficos, las cámaras de todo tipo, cada día más perfeccionadas y fáciles de manejar, desempeñan el mismo papel que la observación, la imaginación y la escritura en los viajeros literarios del siglo XIX: al ser proyectadas al regresar, las diapositivas y las secuencias filmadas constituirán la ocasión, no de revivir el pasado, sino de relatarlo, de convertirlo en narración, en historia provista de momentos álgi-

dos y de peripecias, la ocasión de darle, a veces, una tonalidad mítica y de situar sobre el escenario a algunos personajes.

Esta fabricación de imágenes (y de recuerdos) resulta tan acaparadora para algunos que podría decirse que viajan entre dos series de imágenes: las que vieron antes de su partida y las que verán a su vuelta (las suyas, aquéllas de las que se consideran autores). El tiempo intermedio es el tiempo de la fabricación de las imágenes. Transcurre en un espacio que es a su vez intermedio, el de la estancia o la caminata, un espacio en el que el viajero fotógrafo o cineasta ve lo esencial de lo que ve a través del visor de su cámara o de su pantalla de control.

En una época en la que el espacio público se encuentra en buena medida invadido por la imagen, en la que el espacio público es tributario de la imagen, la «pulsión escópica» de quienes parecen soñar con meter el mundo en su caja negra tiene el valor de un síntoma. Con su actitud, proclaman su adhesión o su sumisión a un mundo en el que la opinión pública es incitada a formarse en la televisión. Dado que sueñan con ser vistos por ella, reconociendo de ese modo el poder que ejercen sobre ellos los cazadores de planos, no deberían ignorar que, al esforzarse en filmar el mundo, pretenden dominarlo, dominar al menos a aquellos a quienes filman por su traje «típico», por su exotismo o por sus bellos ojos.

Y en este terreno, nada pueden cambiar todas las buenas intenciones del mundo: incluso a su pesar, el turista occidental, con su estuche en bandolera y con su cámara en el ojo, aliena tanto como se aliena él mismo, y quienes se niegan a ser filmados por él o exigen que se les pague para dejarse retratar tienen una conciencia más clara que él del estado de las relaciones de fuerza en el mundo contemporáneo.

El encanto de los destinos lejanos se debe en parte a la ilusión que nos induce a creer que viajar permite conocer a los demás. En la inmensa mayoría de los casos se trata de una ilusión, y de una ilusión casi inevitable, que, por el hecho de recurrir a la cámara, revela su naturaleza: aunque los otros puedan ser, debieran ser, un objeto propicio para el encuentro, no sabrían ser un objeto de visita, como las fieras de Kenia o las cataratas del Niágara. La cámara expresa entonces un malentendido más profundo del que ella misma no es sino una modalidad más. Aquéllos a los que se va a filmar no son a su vez más que una ilusión, una ilusión que responde al deseo de los visitantes: ilusión de lo pintoresco, ilusión de tipismo. La verdad de esa ilusión vuelve a encontrarse en las estadísticas mundiales, pero también entre los emigrados, ilegales o no, o en las situaciones de violencia de las que nos informa la televisión episódicamente. Si sólo estuviésemos ani-

mados por el deseo de conocer a los otros, podríamos hacerlo fácilmente, sin salir de nuestras fronteras, en nuestras ciudades y nuestros barrios.

También se da el caso de que la ilusión sea consciente, explícita y elaborada. El turismo se reduce entonces a la visita de una ficción poblada de falsos otros, de copias. La cuarta ambivalencia del turismo, que es también la de nuestro mundo en general, es la ambivalencia de lo real y de su copia en el momento en que las copias son cada vez más realistas y en que lo real se halla cada vez más penetrado por el simulacro y la ficción.

Las Vegas es tan célebre por sus reproducciones de monumentos europeos como por sus juegos. Por consiguiente, uno va allí expresamente para ver copias, copias situadas, hay que decirlo, en un entorno particular que desde hace tiempo representa una especie de mito para numerosos visitantes. Los parques creados por Disney imitan también lo real, incluso en los casos en que lo remedan en un segundo o tercer grado, al encarnar a personajes de cuentos y de dibujos animados. Una ciudad falsa, una calle falsa, unos comercios de verdad, un falso Misisipí, unos falsos personajes, unos empleados de verdad, unos restaurantes de verdad y unos hoteles de verdad: esta mezcla no está destinada de forma prioritaria a los niños, sino a sus padres. La cuestión que podemos plantearnos es la siguiente: ¿qué es lo

que empuja a nuestros contemporáneos a dejarse seducir por una pura ficción?

El éxito comercial de los parques en los que se proponen simulacros del presente o de la historia corresponde al espíritu de los tiempos, pero este espíritu de los tiempos se encuentra igualmente presente en todos los aspectos y en todas las dimensiones de la actividad turística. El espíritu del tiempo consiste, antes que nada, en la preeminencia que se concede al presente sobre el pasado y sobre el futuro, un espíritu de consumo inmediato que se aviene muy bien con la conversión del mundo en espectáculo. La transformación en espectáculo se manifiesta a otras escalas y de diversas formas: en el enlucido de los inmuebles, en las ciudades embellecidas con flores, en la restauración de las ruinas, en los espectáculos de «luz y sonido», en las iluminaciones, en los parques regionales, en el acondicionamiento y la protección de los grandes parajes naturales, pero también en la expresión mediante imágenes de la actualidad, en la simultaneidad del acontecimiento y de su representación en la vida política, deportiva o artística. Al invitarnos a considerar a los políticos como actores o personajes, y al espacio público como espacio del público en el sentido teatral del término, esta transformación en espectáculo hace que la frontera entre lo real y su representación, entre lo real y la ficción sea cada día más porosa. Es una

transformación que tiene efectos perversos. El matiz le es ajeno: si la diversidad es su materia prima, la trata siempre del mismo modo, con el mismo lenguaje, con el mismo estilo, de manera uniforme –un poco como el modisto que, reuniendo a su gusto las piezas de un rompecabezas, confecciona siempre, en mayor o menor medida, el mismo vestido.

La uniformidad, en suma, es el precio de la diversidad si ésta se aprehende de forma superficial. Ahora bien, este carácter superficial es a su vez consecuencia de la globalización de las imágenes y de la información. El encogimiento del planeta guarda relación con el tratamiento «global» de las situaciones, de las coyunturas y de los problemas. A pesar de algunos amagos, el espacio planetario no es aún un espacio público en el que pueda formarse una opinión. En consecuencia, ese espacio se vuelve, un poco en todas partes, objeto de informaciones superficiales. Los acontecimientos cambian de sentido según se aprehendan a escala local, nacional o planetaria. Nosotros creemos saber algo del mundo y de los otros, pero este conocimiento se expresa por medio de grandes abstracciones –la violencia, la miseria, el subdesarrollo, la emigración– que no resisten la evidencia concreta, local y momentánea del confort, del sol, de las playas y del paisaje. Forzando un poco las cosas, podría decirse que el mundo actual se divide en dos tipos de espacio: los

no lugares refugio (los de los campamentos, los de la migración, los de la huida) y los no lugares de la imagen (de la imagen que sustituye a la imaginación a través de los simulacros y de las copias).

Si nos quedáramos en esta visión pesimista, nos veríamos abocados a pensar que todo viaje, incluso en el caso de que conlleve el desplazamiento del cuerpo, es inmóvil en el sentido de que no mueve ni el espíritu ni la imaginación. Podríamos entonces avanzar algo más en el pesimismo y añadir que el viaje inmóvil en el estricto sentido físico del término es a su vez imposible, porque nuestra imaginación se encuentra saturada por las imágenes. Yo había sugerido en *La guerra de los sueños** que los tres polos del imaginario (el imaginario individual, el imaginario colectivo y el imaginario de creación o, lo que es lo mismo: los sueños, los mitos y las obras) debían permanecer relacionados, irrigarse unos a otros, para sobrevivir. Y había expresado la inquietud de ver cómo hoy, poco a poco, la imagen sustituye a los mitos (a los mitos de origen o de porvenir, a los mitos religiosos o políticos) y a las obras (convertidas en productos de consumo y tributarias de una industria): ¿qué quedaría entonces de lo imaginario y de los sueños individuales?

* Traducción de Alberto Luis Bixio, revisada por Margarita N. Mizraji, Gedisa, Barcelona, 1998. *(N. del T.)*

¿Dónde queda situado el viaje en relación con estos tres polos? Para abreviar, podríamos decir que inicialmente es un viaje de descubrimiento y que luego lo es de conquista de los otros, algo que Occidente ha ilustrado de forma muy particular al tratar de colonizar el mundo: el encuentro con los otros, en este sentido, ha sido un fracaso, ya que, finalmente, la conquista ha tenido como objetivo su sometimiento o su asimilación. Este vicio inicial no ha sido eliminado y algunas formas de turismo se hallan aún marcadas por un complejo de superioridad de los turistas respecto a aquéllos cuyo país visitan. El imaginario del viaje de descubrimiento-conquista tenía mucho que ver con determinados mitos colectivos (el exotismo, el sueño colonial, el imperio) y con los sueños de algunos individuos emprendedores (los grandes viajeros). No hace falta decir que, en el imaginario del viaje contemporáneo, este imaginario de descubrimiento-conquista no existe ya sino bajo una forma caricaturesca y reducida. De forma paradójica y cruel, tal vez no volvamos a encontrar el sueño colectivo e individual más que en ciertos emigrantes que, al prolongar el sueño americano, esperan transformar su vida huyendo a otro lugar.

Hay otra forma de viaje –ilustrada en el siglo XIX por la categoría de los viajeros literarios– que se orienta más bien hacia el descubrimiento de uno mismo. Los jóvenes burgueses franceses del siglo XIX

se curaban de su melancolía yendo a Italia a contemplar las ruinas. El viaje era, sobre todo, de Chateaubriand a Flaubert, ocasión y pretexto para la obra, para una experiencia de uno mismo obtenida con el viento favorable de la desorientación producida por el cambio de país, una experiencia cuyo resultado (novela, diario) procedía de un doble desplazamiento: un desplazamiento en el espacio, evidentemente –pero este desplazamiento es relativo, ya que la obra no se escribe, o al menos no se termina, más que al regreso–, y un desplazamiento por el interior de uno mismo. Desde este último punto de vista, el viaje y la obra son idénticos: quien hace el viaje o quien escribe la obra no es ya, o piensa no ser ya, exactamente el mismo antes y después del viaje.

Sin duda, este sueño individual, ya sea el del descubrimiento o el de la construcción de uno mismo por medio del viaje, no se encuentra del todo ausente en la imaginación de quienes quieren desplazarse por el desierto, recorrer el Himalaya, o hacer frente a otros desafíos físicos. Sin embargo, en lo sucesivo, todo conspira para cambiar la naturaleza de lo que puede entenderse por «conocimiento o descubrimiento del otro» y por «construcción o descubrimiento de uno mismo».

La mayoría de los ritos que pueden observarse en las diversas sociedades del mundo tienen como

objetivo el robustecimiento o la creación de una identidad, individual o colectiva, y la hacen depender de un encuentro y de un contacto con los otros. La identidad se construye estableciendo una negociación con diversas alteridades: los antepasados, los compañeros de nuestra misma franja de edad, los aliados por matrimonio, los dioses, etcétera. Lo que nos enseñan los ritos es el carácter indisociable de la construcción de uno mismo y del conocimiento de los otros. A veces ocurre que los ritos adoptan, ya sea con carácter metafórico o no, la forma de un viaje, y no debe extrañarnos que, de manera recíproca, el viaje tenga siempre algo de rito. Si todo viaje sigue siendo un tanto iniciático, quizá se deba a que toda iniciación implica una especie de viaje (fuera de uno mismo, hacia los otros). Ahora bien, nunca hemos estado tan próximos como hoy de la posibilidad real, tecnológica, de la ubicuidad. Las imágenes y los mensajes vienen a nosotros, tanto si somos sus destinatarios directos como si no, y el cuerpo individual se dota progresivamente de prótesis tecnológicas que muy pronto habrán de permitirle comunicarse sin desplazarse, se encuentre donde se encuentre, con cualquier otro cuerpo del mismo tipo. Los teléfonos móviles de mañana nos ofrecerán todas estas posibilidades.

Por una vez, podremos gestionar la inmovilidad. Pero ¿seguiremos siendo aún viajeros? Este punto

es esencial, y no carece ciertamente de motivo que la metáfora del viaje se asocie con tanta frecuencia en nuestros días a la actividad cibernética: se «navega», se «viaja» por Internet. Esta insistencia del lenguaje revela quizá un malestar cuya naturaleza percibimos mejor si la relacionamos con los dos ideales del conocimiento del otro y de la construcción de uno mismo, unos ideales tradicionalmente asociados a la idea del viaje. Pero, por el contrario, ¿no nos está haciendo creer la ilusión de la comunicación que los sujetos individuales existen, en forma intangible, al margen del acto de comunicación que los pone en contacto? ¿No nos está haciendo creer que intercambian informaciones para enriquecer sus conocimientos sin transformarse, que perseveran en su ser mientras se ahorran el cara a cara y el cuerpo a cuerpo? En este sentido, la comunicación es lo contrario del viaje, por lo mismo que, idealmente, éste implica la construcción de sí mediante el encuentro con los otros. La comunicación presupone lo que el viaje trata de crear: unos sujetos individuales bien construidos. El *homo communicans* transmite o recibe informaciones y no duda de lo que es. El viajero ideal trata de existir, de formarse, y nunca sabrá realmente quién es o qué es. La práctica turística actual, en este sentido, depende más de la comunicación que del viaje. Cuando es de tipo cultural, incrementa el saber. Si es de

carácter deportivo, permite recuperar la forma –sin que en ningún caso se le asocie la idea de una transformación esencial del ser–. El ideal de la comunicación es la instantaneidad, mientras que, por el contrario, el viajero se toma su tiempo, conjuga los tiempos, espera, recuerda. El turismo puede ser tema de un estudio, contribuir al decorado de una novela, pero el viaje es el análogo de la escritura, que, en ocasiones, lo prolonga. El turista consume su vida, el viajero la escribe. Todo viaje es relato, relato venidero y que contiene la promesa de una relectura.

Y a la inversa, la metáfora del viaje, para evocar la narración, expresa su aire aventurero en el encuentro con los demás, en el encuentro con uno mismo, en una encrucijada de caminos. En el origen de los grandes relatos épicos, hay viajes, vagabundeos, recorridos y encuentros. Pero si todo relato es viaje, se debe a que ha sido compuesto, creado, y a que, de su concepción primera a su elaboración final, se ha verificado un recorrido (el recorrido mismo de la escritura que empuja al escritor a tratar de encontrarse, o de construirse, a sí mismo recurriendo a algunos recuerdos, a algunos testimonios, a algunas imaginaciones y a algunas esperas que siempre guardan relación con determinadas formas de alteridad). Y también porque, leído y releído, el relato constituye para todo lector un encuentro, bue-

no o malo, excitante o no, un encuentro que lleva tiempo, que requiere un tiempo, y que desemboca a veces en identificaciones, en vínculos incondicionales establecidos al término de un viaje interior que el espacio del libro (líneas, páginas) materializa y al que ronda la presencia de los otros, más o menos próximos (autor, personajes).

Yo intenté distinguir hace algún tiempo[1] tres formas del olvido (el regreso, la suspensión y el comienzo) que me parecen hallar ejemplo tanto en la actividad ritual como en la literatura novelesca. Es significativo que estas tres formas del olvido estén plenamente relacionadas con el desplazamiento en el espacio, con el viaje, pero que también puedan definir o poner en marcha las «configuraciones narrativas» de las que habla Paul Ricœur.[2] En su esquema de las tres mímesis, la mímesis 2 está efectivamente constituida por las «configuraciones narrativas» que expresan el mundo mediante relatos históricos o mediante relatos de ficción. El imposible *regreso* al punto de partida del que nos informa la literatura, el imposible regreso del que hablan tanto la *Odi-*

1. En *Les Formes de l'oubli*, Payot, 1998. [Versión castellana: *Las formas del olvido*, traducción de Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar, Gedisa, 1998. *(N. del T.)*]

2. *Temps et Récit*, Le Seuil, 1983. [Versión castellana: *Tiempo y narración*, traducción de Agustín Neira Calvo, Ediciones Cristiandad, 1987. (*N. del T.*)]

sea como *El conde de Montecristo*, supone el olvido de todo lo que se ha interpuesto entre el momento de la partida y el del regreso. Ahora bien, lo que se ha interpuesto, en la mayoría de los casos, son los viajes, tanto para Ulises como para Edmond Dantès. El regreso es una forma del olvido porque, de la partida a la llegada imaginada como regreso al punto de partida, las derivas de la memoria, las obsesiones de la venganza, de la espera o del deseo, los encuentros, lo cotidiano, el envejecimiento, han eliminado el sabor exacto del pasado –ese sabor que el narrador proustiano recobra por un azar feliz y que inmediatamente convierte en materia de su obra–. Tal vez haya algunos viajeros impenitentes dispuestos a confesar gustosos que, si ceden con tanta facilidad al deseo de partir lejos y a la ventura, es con la secreta esperanza de encontrar un día, por sorpresa, una emoción y una sensación perdidas mucho tiempo antes, un instante de juventud o de infancia. Este tema del imposible regreso al pasado, en el que se mezclan los armónicos del viaje, de la memoria y de la narración, atraviesa la literatura.

La *suspensión*, por su parte, supone esa imposible detención del tiempo en pos de la cual se lanzan a veces la novela y la poesía. Esta pausa –olvido momentáneo del pasado y del futuro al mismo tiempo–, esta tregua establecida entre el recuerdo y la espera, que obsesiona a Stendhal porque tiene la apa-

riencia de la felicidad, es también, y con mayor motivo, aquélla a la que aspira el autor que depura su forma para preservarla de los estragos del tiempo y dar a sus lectores futuros la sensación de hallarse ante un puro presente, un presente que transcurre sin pasar –página incesantemente leída y releída, melodía de un verso que siempre estuviera al borde de los labios–. El antes y el después que limitan la suspensión del tiempo los imaginamos con toda naturalidad en términos de espacio y, de manera ejemplar, en términos de viaje: es la escala que precede a la nueva partida, tanto para el héroe novelesco que corre tras el amor o la muerte como para el lector viajero, aquel que, al detenerse en una etapa, inmoviliza su atención para abandonarse al placer intemporal de la lectura o de la relectura que nunca es una simple repetición.

Del *comienzo*, ¿qué decir, sino que es la razón de ser de todo ritual? La forma del rito es la repetición, pero su finalidad es la inauguración, la apertura al tiempo, lo nuevo. El acercamiento de la partida, que confiere fugazmente su fuerza poética al más trivial de los viajes organizados, es también el instante inaprensible en el que, en la página en blanco, se encuentran a punto de aparecer unas cuantas líneas, líneas de las que el autor no ha adquirido aún conciencia verdadera, o también el instante en el que, de esta misma página, pero ahora impresa, habrá de apoderar-

se más tarde un lector, descubriendo o volviendo a encontrar en ella un conjunto de sensaciones que un instante antes aún se le escapaban. Viaje, narración y poesía se definen a partir de esta «invitación al viaje» a la que dio forma Baudelaire. Julien Gracq,[3] para evocar el sentimiento de inminencia que confiere su particular intensidad a ciertos momentos de nuestra vida, emplea el término marítimo de «aparejamiento»: la nave que «apareja» va a ponerse en movimiento de un momento a otro con un destino conocido o desconocido para aquellos que, asistiendo al espectáculo de su progresiva puesta en marcha, comienzan a imaginar, a temer o a esperar alguna improbable peripecia.

Pensar la vida en pasado, en presente o en futuro, es pensarla con el irrealizable deseo de recobrar, de detener o de inaugurar el tiempo. El viaje más trivial participa de esta ilusión por lo mismo que se propone a un tiempo como proyecto, paréntesis y recuerdo. Por esta razón, siempre existirá, en cualquier turista, un viajero que dormita y que se despierta de vez en cuando al ver un paisaje, porque un vago recuerdo surge en él como un malestar extraño y familiar. La narración, por su parte, guarda relación con el pasado («érase una vez...»), pero con un pasado inaugural que se abre sobre el por-

3. En *Préférences*, José Corti, 1961.

venir con todas las incertidumbres del presente. Distinta de la reconstitución histórica, que fija en una imagen un momento infranqueable, y de la historia, que explica el pasado por sus consecuencias, la narración hace abstracción de todo lo que de hecho ha sucedido entre el pasado que ella evoca y el instante presente: se adelanta, vuelve a encontrar en su pasado de ficción la multiplicidad de posibilidades que es constitutiva del presente.

Hoy asistimos a un achatamiento del tiempo y a una subversión del espacio que afectan a la materia prima del viaje y de la escritura. Se ha podido decir que la era de la modernidad ha suscitado la desaparición de los mitos de origen y que el siglo XX ha causado la de las ideologías del futuro. Las tecnologías de la comunicación pretenden abolir las distancias de todo tipo, eludir los obstáculos del tiempo y del espacio, disolver las oscuridades del lenguaje, el misterio de las palabras, las dificultades de la relación, las incertidumbres de la identidad o los titubeos del pensamiento. En la sucesión de relevos que les proporcionan las diversas pantallas, las evidencias de la imagen tienen fuerza de ley e instauran la tiranía del presente perpetuo. Las imágenes son primicias, y tras ellas corre el turista, aunque, con frecuencia, también lo hace el que escribe o el que lee: desde este punto de vista resulta emblemática la inversión cuyo desenlace conduce a que se escriban

novelas a partir de sinopsis de películas –escritura que se hace eco de unas imágenes que no ha hecho nacer y que se contenta con repetir, escritura-plagio, escritura-subtítulo, escritura-pleonasmo.

La remisión de uno mismo a los otros y de los otros a uno mismo, circunstancia que, idealmente, constituye la definición tanto del viaje como de la escritura, se encuentra amenazada por la ilusión de saberlo todo, de haberlo visto todo y de no tener ya nada que descubrir –se encuentra amenazada por el reinado de la evidencia y la tiranía del presente–. Y sin embargo, pese a que no tomemos conciencia de ello más que de forma efímera e intuitiva, hay en el mundo que nos rodea, y en cada uno de nosotros, zonas de resistencia a la evidencia. El objetivo del viaje, el objetivo de la investigación literaria, debería ser, y es a veces, la exploración de esas zonas de resistencia. Existen dentro de nosotros mismos y fuera de nosotros mismos, y entre este interior y este exterior no puede excluirse la existencia de puentes que habría que sacar a la luz.

El turismo es una de las formas más espectaculares de la ideología del presente, en la medida en que se ubica bajo el triple signo del planeta, de la evidencia y de lo inmediato. El esparcimiento, el exotismo y la cultura son sus tres consignas optimistas, inocentes y catárticas. Los emplazamientos naturales y los monumentos de la cultura son sus destinos

privilegiados. Tanto unos como otros constituyen unos paisajes que hay que mirar desde el exterior, a distancia (la cadena del Mont-Blanc, París visto desde uno de los puentes del Sena), o que se consumen en el interior (la célebre trilogía «Sol, Arena, Sexo», sin olvidar el excursionismo, la vela y otros desplazamientos de carácter más o menos deportivo ni las informaciones escritas o grabadas que saturan el espacio de los museos y de los monumentos históricos).

Las ruinas, restauradas o no, son a un tiempo emplazamientos y monumentos, una especie de síntesis o de compromiso: constituyen el objeto de una información muy documentada y se inscriben en un decorado que les es indisociable (el que encontramos en los carteles turísticos: arena del desierto, selva tropical, colinas o penínsulas mediterráneas), de modo que, paradójicamente, pese a que en términos oficiales constituyan un punto de llegada que responde a lo esperado por los visitantes de tanto como se parece a la imagen que éstos tenían de ellas, también son, en la mayoría de los casos, un punto de vista desde el que se descubre otro paisaje, otros espectáculos (por ejemplo, la salida o la puesta del sol sobre el mar o la selva). Las guías turísticas proporcionan toda la información histórica deseable (me acuerdo de que para la preparación de las oposiciones a la École Normale nos aprendía-

mos páginas enteras de la «Guía Azul» por si se daba el caso de que fuéramos interrogados, en historia griega, sobre Delfos o la Acrópolis). Pero también evocan (de manera sobria en las «Guías Azules», con mayor lirismo en los folletos turísticos) el cofre natural que alberga esos tesoros.

Las ruinas, es extraño, tienen siempre algo natural. Tal como sucede con el cielo estrellado, constituyen una quintaesencia del paisaje: en efecto, lo que ofrecen a la vista es el espectáculo del tiempo en sus diversas profundidades. No es un tiempo que se mida en años luz, pero añade al inmemorial tiempo geológico los tiempos múltiples de la experiencia humana y los enmarañados tiempos de la reproducción vegetal. Este desorden armonioso, atrapado en un instante por la mirada, posee algo de lo arbitrario del recuerdo. De un determinado ser querido hoy desaparecido, guardamos el recuerdo, difícil de fechar con precisión, aunque de vivacidad mayor que la de otros, de tal o cual actitud en un paraje, una casa, una habitación, un jardín, pese a que podríamos evocar otros recuerdos, unos recuerdos que nos vuelven a la cabeza si hacemos un «esfuerzo de memoria». Sin embargo, espontáneamente, la memoria crea su cuadro favorito, siempre el mismo, arbitrario, insistente, un cuadro en el que han quedado aglutinados, como si se hubieran unido para siempre, elementos de épocas diferentes:

individuos cuyos destinos se cruzaron un tiempo y después se vieron separados por la muerte o por la vida, una casa con dos siglos de antigüedad que hoy se ve arrasada para dejar sitio a una rotonda, un parque transformado en parcelas de terreno... La puesta al día de las ruinas, las decisiones que han conducido a poner de relieve tal o cual parte, su distribución, incluso en el caso de que sea somera, no obedecen a los mecanismos de la memoria espontánea, pero el paisaje resultante tiene la apariencia formal de un recuerdo.

Todo paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un testigo, de un observador. Además, esta presencia de la mirada, que produce el paisaje, presupone otras presencias, otros testigos u otros actores. Los paisajes que nos parecen más naturales deben todos algo a la mano del hombre, y los que parecen totalmente independientes de la naturaleza se han dejado al menos abordar, consintiendo que nos aproximemos a ellos, por un conjunto de vías de comunicación y de medios técnicos que permiten, justamente, que los convirtamos en paisajes.

Para que haya paisaje, no sólo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. Esta descripción puede aspirar a la objetividad o a

la evocación poética, indirecta, metafórica. El poder de las palabras es necesario cuando quien ha visto se dirige a quienes no han visto. Para que las palabras tengan el poder de hacer ver, no es suficiente con que describan o traduzcan: es preciso, por el contrario, que soliciten, que despierten la imaginación de los otros, que liberen en ellos el poder de crear, a su vez, un paisaje. De ahí la sorpresa y, con frecuencia, la decepción de los lectores de una novela al descubrir la adaptación que de ella ha hecho el cine.

En estos casos, una tercera persona y unas imágenes materiales se deslizan entre el autor, que ha descrito el paisaje con palabras, y el lector, que las ha dejado discurrir en su interior. Sin embargo, entre el lector y el autor no existe ningún malentendido. Tanto el paisaje de uno como el del otro son paisajes interiores (el primero ha suscitado las palabras que han generado el segundo). No tienen la menor oportunidad de llegar a compararse, y el lector, además, sabe bien que el autor evoca un mundo muy personal, un mundo que habla de él a través de la descripción de un paisaje real o imaginario. El paisaje que la lectura de ese autor hace nacer en él, bien lo sabe, pertenece por tanto a ambos: a él, lector, ya que es su imaginación la que responde al llamamiento de las palabras, y al autor, puesto que es él quien ha lanzado el llamamiento. Los desiertos

de América que entrevió e imaginó Chateaubriand, el desierto de los tártaros cuyo horizonte escruta Dino Buzatti, la Holanda que Baudelaire soñó con rostro de mujer («En ella, todo no es sino orden y voluptuosidad...»), la mujer que Verlaine evoca como un paisaje («Vuestra alma es un paisaje escogido...»), son todas visiones interiores a las que responde el eco de otras visiones en el lector.

En la tradición europea de los últimos siglos, la escritura de los paisajes interiores arraiga en una doble experiencia del tiempo y del espacio. La primera guarda relación con la infancia, la segunda con la idea de frontera. Los territorios de la infancia y los paisajes que dejan en la memoria están hechos a la medida del niño: las dimensiones, las distancias percibidas como espacios infinitamente grandes revelan después ser más pequeñas, más estrechas, más reducidas. De ahí la decepción experimentada por quien, siendo adulto, trata de recobrar en el paisaje real sus recuerdos del pasado. El narrador proustiano analiza esta decepción con motivo de un regreso a Combray, y es ese regreso el que debe hacernos comprender, en sentido inverso, no sólo el milagro de la memoria automática, sino más aún el privilegio de la literatura que despliega y hace explícitos sus efectos fulgurantes. También a través de ella, tal vez, se afirma el privilegio del cine, de la «gran pantalla» sobre la que se proyectan unos pai-

sajes que, a los ojos de los espectadores, restituyen algo del mundo inmenso y perdido de la infancia.

Únicamente las ruinas, debido a que tienen la forma de un recuerdo, permiten escapar a esta decepción: no son el recuerdo de nadie, pero se ofrecen a quien las recorre como un pasado que hubiera sido perdido de vista, que hubiera quedado olvidado, y que no obstante fuera aún capaz de decirle algo. Un pasado al que el observador sobrevive.

La experiencia de las fronteras, por su parte, pone en juego varias escalas y varios registros. La frontera entre la ciudad y el campo, mientras la noción de ciudad *intra muros* tuvo sentido, ordenaba la percepción de dos mundos contiguos, pero diferentes. Las oposiciones entre capital y provincia, y ciudad y extrarradio, también se encuentran muy presentes en la literatura, y corresponden a paisajes físicos y mentales percibidos en sus diferencias específicas. Sin embargo, entre la experiencia del espacio que podíamos tener hace algunas décadas, y la que podemos tener hoy, existe una diferencia comparable a la que distingue al niño del adulto: aún no hace mucho, las fragmentaciones del espacio (setos, taludes) y la relativa lentitud de los medios de transporte imponían al descubrimiento del paisaje un ritmo progresivo y un paso atento. En la Bretaña de mi infancia, existía una diferencia, permanentemente reivindicada, entre la zona costera (Armor) y el in-

terior (Arcoat). El interior comenzaba apenas a unos cuantos kilómetros de las costas, pero el terreno cortado por los árboles y los taludes hurtaba la vista del mar hasta el momento en que se desembocaba en la orilla.

Hoy, la experiencia del descubrimiento progresivo del paisaje se ha convertido en algo cada vez más raro y difícil. La ordenación del territorio, la concentración parcelaria, la multiplicación de las autopistas y la extensión del tejido urbano amplían el horizonte, pero eliminan los recovecos de un paisaje más fragmentado y más íntimo. Estas transformaciones objetivas refuerzan las modificaciones relacionadas con el simple trabajo de la memoria.

Están en marcha procesos que difunden la uniformidad y la conversión de las cosas en espectáculo, procesos que nos alejan tanto del paisaje rural tradicional como del paisaje urbano producto del siglo XIX. Dos tendencias se abren paso: por un lado, la uniformidad de los «no lugares» (espacios de la circulación, de la comunicación, del consumo) y, por otra parte, la artificialidad de las «imágenes». La extensión de los no lugares viene acompañada de acontecimientos arquitectónicos (la pirámide del Louvre, el museo Guggenheim...) firmados por arquitectos de fama mundial. De este modo se afirman y se exhiben notables *singularidades*, mientras que las restauraciones y las iluminaciones fijan el paisa-

je de la ciudad. Los palacetes del barrio del Marais u otros «monumentos históricos» de París se convierten en objetos virtuales de la mirada de los turistas espectadores destinados a venir a contemplarlos un instante, al pasar.

De carácter virtual, las restauraciones, al igual que las reconstrucciones, las reproducciones y los simulacros, pertenecen al ámbito de la imagen: figuran en la imagen y están hechas a imagen de las realidades lejanas o desaparecidas a las que sustituyen. Lo propio de la imagen, no obstante, es el hecho de que no se vea aventajada sino por ella misma, ella es, en sí misma, su propio pasado: el pasado de la imagen no es el de su pasado histórico supuesto ni el del original, es la imagen que sus espectadores ya tenían de ella. En este presente perpetuo, la distancia entre el pasado y su representación queda abolida.

Las ruinas que va uno a visitar hoy a los cuatro confines del mundo tienden a convertirse también en *singularidades*: su descubrimiento es, a su manera, y tal como sucede con las creaciones contemporáneas, un acontecimiento arquitectónico mediante el cual se reconoce y se identifica de forma sumaria una ciudad o un país. Las restauraciones transforman su singularidad en imagen, en la medida en que las convierten en un espectáculo (un espectáculo variable, por lo demás: en Angkor, por ejemplo, las

restauraciones efectuadas por los indios y por los franceses desembocan en resultados sensiblemente diferentes). La presentación que se hace de estas ruinas es como un fin en sí, en el doble sentido del término: trata de convertir su presencia en un presente insuperable, en un espectáculo acabado –incluso a pesar de que no pueda excluirse que, por la ruptura entre tiempo e historia que corresponde al espectáculo de las ruinas y por el carácter particular del paisaje en el que se mezclan con la naturaleza, las ruinas logren resistir siempre esa recuperación al despertar en el espectador la conciencia del tiempo.

Los no lugares y las imágenes se encuentran en cierto sentido saturadas de humanidad: son producidos por hombres, y son frecuentados por hombres, pero se trata de hombres desvinculados de sus relaciones recíprocas, de su existencia simbólica. Son unos espacios que no se conjugan ni en pasado ni en futuro, unos espacios sin nostalgia ni esperanza. Suscitan una mirada y una palabra; una mirada para que pueda reconstituirse una relación mínima; una palabra que las integre en un relato. Se parecen al decorado minimalista de las novelas de caballerías (un desierto, un bosque, un castillo), un decorado que no existe más que en virtud de la mirada del caballero andante que va en busca de otras presencias. Al igual que Don Quijote, nos arriesga-

mos, si buscamos en ellos un sentido social, a equivocarnos de época y a lanzarnos al asalto de los molinos de viento. Sin embargo, Don Quijote tenía razón. Sigue teniendo razón hoy. Los autores que logren apropiarse de los espacios de la circulación, de la comunicación y del consumo, que logren discernir en los espacios de soledad (o de interacción, pues son los mismos) una promesa o una exigencia de encuentro, en una palabra, los que logren describirlos y escribirlos para otros, quedarán inscritos en la filiación de quienes, desde Joyce, no cesan de repoblar los espacios de soledad. La empresa, por lo demás, está en curso, y desde hace dos décadas los nuevos espacios han invadido el universo novelesco francés, de Jean-Philippe Toussaint a Michel Houellebecq. El resultado es una escritura irónica, un tanto distante, un tanto fría, como los espacios de que se apropia, una escritura deshilachada, un tanto desesperante, pese a que niegue estar desesperada. Échenoz y el «centro espiritual» de Roissy, que,

> simétrico al centro de negocios con respecto al Multistore, está situado en el subterráneo del aeropuerto, entre la escalera mecánica y el ascensor. La sala de espera es más bien fría y está amueblada con sillones metálicos, expositores repletos de folletos en siete lenguas y maceteros redondos con cinco especies de plantas distintas. En las hojas de tres puertas entreabiertas aparecen estampados una cruz, una estrella o

una media luna. Ferrer, sentado en un sillón, hizo un repaso de los demás accesorios: un teléfono de pared, un extintor y un cepillo para limosnas...[4]

Los escritores se unen así a los cineastas cuyas cámaras se demoran en los márgenes de la ciudad, y quizá también a todos aquellos que, destinados a la soledad, la reconocen pero la rechazan: ancianos que charlan con las jóvenes cajeras de los supermercados para ganar (perder, dicen otros) un poco de tiempo, desplazados o exilados que vuelven a levantar en sus campamentos o en sus cuchitriles un «marco vital». Todos tienen necesidad de tiempo, de que se les conceda un poco de tiempo que les permita apropiarse del espacio, reconocerse y ser reconocidos en él. Los hombres no pueden vivir solos: tienen necesidad de lazos, pese a que a veces se sientan prisioneros de ellos, se resignen a tenerlos o quieran romperlos. Tienen necesidad de paisajes, ya para encontrarse, ya para perderse en ellos, y por tanto necesitan también textos que confirmen la existencia o recreen la imagen de esos paisajes. La escritura enlaza las palabras y a los seres mediante las palabras, el lector al autor, y a los lectores entre sí. Y en cuanto a los paisajes que alumbra, incluso

4. Jean Échenoz, *Je m'en vais*, Minuit, 1999, pág. 111. [Versión castellana: *Me voy*, traducción de Javier Albiñana, Anagrama, 2000, pág. 83. *(N. del T.)*]

en los casos en que el origen es indudablemente un trozo del espacio histórico, renacen constantemente de una lectura a otra. La escritura y el paisaje son simbólicos: nos hablan de aquello que compartimos y que, no obstante, sigue siendo, para cada uno de nosotros, diferente.

«Viaje al Congo»

Vuelvo a leer el *Viaje al Congo*,[1] de Gide. Varias cosas me llaman la atención.

En primer lugar, este viaje era simplemente evidente. Había que hacerlo, como suele decirse. Gide, al igual que Leiris un poco después, fuerza su naturaleza, cede al atractivo de un desplazamiento cuya razón de ser, en el momento de la partida al menos, no ve con claridad, pese a que la necesidad de testimoniar se vuelva, andando el viaje, más patente. Gide, al igual Leiris, es introvertido, está atento a las intermitencias del yo, y se muestra preocupado, además, por su relación íntima con la religión protestante. Desde luego, apenas tiene curiosidad et-

1. En *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, colección «Bibliothèque de la Pléiade», 2001.

nológica, y es más bien sensible a la estética de los paisajes, de las situaciones y de las siluetas. Sin duda, la presencia de un compañero a su lado aleja de él toda obsesión relacionada con el regreso y con otro continente. El tono del diario sigue siendo, de principio a fin, de una frescura que nos fuerza a la admiración –muy al contrario de lo que sucede con Malinowski e incluso con Leiris.

Frescura: frescura de quien, sin olvidarse de observar, de escuchar y de reaccionar, se deja atrapar a su pesar por el encanto insidioso de la vida colonial, saborea la llegada al final de la etapa de la tarde cuando ésta resulta un poco más confortable que la de la víspera, y se conmueve con el gesto de confianza de un niño. Ingenuidad, a veces, de quien se abandona al pensamiento de que los negros son negros por lo mismo que es verde la selva, asociando la monotonía de los paisajes con la indiferenciación de los seres: impresiones de un viajero que pasa y no tiene realmente tiempo, salvo algunas excepciones, para demorar la atención en los individuos. A pesar de todo, durante un tiempo, se encuentra muy lejos de la casa Gallimard, y aprende a distinguir lo que, en la mirada de muchos otros, se confunde con las evidencias de la trivialidad cotidiana: la miseria, la violencia y la rebeldía.

De forma aún más particular me llama la atención el tempo de su relato. Es un relato en tres tiempos: el

viaje propiamente dicho y su progresión; la redacción de su diario, muy elaborado, y que muy raras veces abandona; y, por último, sus lecturas, de las que nos habla su diario y que avanzan con el viaje. Barthes ridiculizará un poco en sus *Mitologías** la figura del escritor viajero que no para de releer a Racine, a Goethe o a Bossuet mientras remonta el río Congo.

Este vals de tres tiempos no resume por sí solo la relación sutil que mantiene Gide con el tiempo del viaje. En su relato se siente a veces cansancio, un ligero aburrimiento, pero nunca impaciencia o nostalgia. El tema del regreso aparece en raras ocasiones. Por el contrario, son varias las partidas que se viven con alborozo, lo que es a fin de cuentas normal en un periplo de este tipo. Hay, sobre todo, unos cuantos momentos de suspensión, momentos ajenos al tiempo, ajenos al periplo, que marcan de forma luminosa el conjunto del recorrido. Son momentos de soledad, vividos al margen del campamento o del pueblo: cerca de una iglesia abandonada, huérfana de practicantes; entre los restos de un antiguo puesto alemán donde unos plantíos de tomates aún siguen dando fruto; al pie de un fuerte medio derruido del sultanato de Gulfeí en Camerún donde la huella humana, permanente, resiste el paso del tiempo y la invasión voraz de la naturaleza.

* Traducción española de Héctor Schmucler, Siglo XXI, Madrid, 1980. *(N. del T.)*

Un atardecer, por el camino de Babua,

a la caída de la tarde [...] empecé a caminar, al azar, por un senderillo medio oculto por las hierbas. Me condujo casi inmediatamente a un barrio de Bugrima que había sido abandonado a la ruina [...]. La vegetación de la selva había invadido los restos de esta aldea y a veces una planta trepadora de largas y hermosas hojas caía y hacía de marco o de ribete para estas extrañas paredes derruidas, resaltando la riqueza y la sonoridad de sus tonos. Se hubiera dicho que era una especie de Pompeya negra; y me entristecía que Marc no estuviera aquí y que la hora fuera demasiado avanzada para tomar algunas fotografías. Soledad y silencio. Caía la noche. Pocos espectáculos me han emocionado más desde que estoy en este país (pág. 441 de la edición francesa).

Lo demasiado lleno y lo vacío

El siglo XX ha sido el siglo de las devastaciones, de las destrucciones y de las reconstrucciones. Recuerdo que al final de la Segunda Guerra Mundial no se hablaba más que de reconstrucción. Creo recordar los cálculos a que se entregaba una de mis tías bretonas para determinar a qué tipo de villa podía aspirar en la periferia de Lorient como compensación por la pérdida de un apartamento en el centro de la ciudad. Me gustaban las ciudades nuevas que surgían del suelo, las casas modernas con cuarto de baño y calefacción central que se distinguían tan radicalmente de los viejos inmuebles de la parte baja de la calle Monge, en París. Mis gustos han cambiado, y aún ha cambiado más la calle Monge. Pero la reconstrucción, en aquella época, era,

junto a la música y las películas americanas, el símbolo de una vida limpia, moderna y brillante, el símbolo de la vida a la que yo aspiraba.

El antropólogo de principios del siglo XXI, por su parte, no puede ser sensible más que a los cambios de contexto y de escala que gobiernan hoy toda descripción del espacio. La urbanización del mundo va acompañada de modificaciones en lo que podemos definir como «urbano». Estas modificaciones guardan, naturalmente, relación con la organización de la circulación, de las migraciones y de los desplazamientos de población, con la organización de la confrontación entre la riqueza y la pobreza, pero podemos considerarlas, en sentido más amplio, como una expansión de la violencia bélica, política y social. Y ello porque no hay duda de que es la violencia lo que se encuentra en el origen de las remodelaciones urbanas y sobre todo de las obras de construcción que, en diferentes lugares del mundo, dan a un tiempo testimonio de los enfrentamientos que generaron las ruinas y del voluntarismo que preside las reconstrucciones: violencia de la guerra civil e internacional en Beirut, violencia de la guerra mundial y del enfrentamiento entre el Este y el Oeste en Berlín, violencia social en las periferias parisinas; violencias surgidas justo en el momento en que se piensa estar resolviendo las desigualdades sociales y la separación en guetos mediante la implo-

sión de los conjuntos urbanísticos. También a este respecto resulta ejemplar el derrumbamiento de las torres de Manhattan: traduce un cambio de escala (todos pertenecemos al mismo mundo, para bien y para mal) y el surgimiento de nuevas formas de violencia; es el fruto de la guerra civil planetaria. Añadamos que, en un siglo que privilegia el estereotipo, la copia o el facsímil, el acontecimiento de Manhattan se convertirá sin duda muy pronto en el ejemplo más demostrativo de lo que se podría llamar la paradoja de las ruinas. Paradoja que es preciso comentar: sin duda es en la hora de las destrucciones más generalizadas, en la hora en que existe una mayor capacidad de aniquilamiento, cuando las ruinas van a desaparecer a un tiempo como realidad y como concepto.

El mundo de la globalización económica y tecnológica es el mundo del tránsito y de la circulación –destacándose todo ello sobre un trasfondo de consumo–. Los aeropuertos, las cadenas hoteleras, las autopistas, los supermercados (añadiría de buena gana a esta lista las escasas bases de lanzamiento de cohetes) son no lugares en la medida en que su principal vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien en facilitar la circulación (y, por ello, el consumo) en un mundo de dimensiones planetarias.

Todos estos espacios tienen un aspecto de *déjà-vu*. Y una de las mejores formas de resistir la sensación de extrañeza que vivimos al encontrarnos en un país lejano consiste sin duda en refugiarnos en el primer supermercado que veamos. Si tienen ese aspecto de *déjà-vu*, es, desde luego, porque se parecen (aunque la iniciativa arquitectónica haya podido convertir en notables singularidades a algunos de ellos), pero también porque, en efecto, ya los hemos visto, en la televisión o en los prospectos publicitarios: forman parte del mundo colorista, tornasolado, confortable y redundante cuyas imágenes nos son propuestas por las agencias turísticas. Siendo redundantes, son también espacios de lo demasiado lleno, aunque, por otra parte, estos dos caracteres se refuercen mutuamente. Un gran aeropuerto como Heathrow es un centro comercial famoso en todo el mundo. En los aeropuertos, la televisión está presente en todas partes (con la notable excepción de Roissy). Las grandes cadenas hoteleras circundan los aeropuertos y evitan que el pasajero «en tránsito» tenga que desviarse hasta la ciudad a la que prestan servicio. Los aeropuertos son, cada vez más, nudos de autopistas y de ferrocarriles. En los hipermercados más importantes se hallan presentes todos los servicios, principalmente agencias de viajes y bancos. La radio y la televisión funcionan en todas partes, incluso a lo largo de las autopistas, en

las estaciones de servicio, que también se transforman en complejos turísticos con restaurantes, comercios y espacios lúdicos para los niños. Todo ello configura un inmenso juego de espejos que, de uno al otro extremo de las zonas más activas del mundo, ofrece a cada consumidor un reflejo de su propio estado febril.

En los espacios de lo demasiado lleno existe también una saturación de seres humanos. Las carreteras y las pistas de despegue se atascan. Las colas se hacen cada vez más largas. Las salas de espera, sean o no confortables (es una cuestión de clases), nunca se vacían. El mundo de la velocidad y de la instantaneidad tiene a veces problemas para administrar su propio éxito, salvo cuando un suceso de alcance mundial (la guerra del Golfo, el atentado de Nueva York) llena de espanto y paraliza a una parte de los consumidores, para gran angustia de las compañías aéreas y de las profesiones vinculadas al turismo.

Vivimos en el mundo de la redundancia, en el mundo de lo demasiado lleno, en el mundo de la evidencia. Los espacios de paso, de tránsito, son aquéllos en los que se exhiben con mayor insistencia los signos del presente. Éstos se despliegan con la fuerza de la evidencia: los paneles publicitarios, el nombre de las firmas más conocidas inscrito con letras de fuego en la oscuridad de las autopistas que comunican con el aeropuerto (pensemos en el nor-

te de la circunvalación parisina), los ostensibles palacios del espectáculo, de los deportes, del consumo que, a la salida del aeropuerto, se apretujan contra la ciudad, hacen ceder sus defensas y la penetran utilizando los pasos de los ferrocarriles, de las autopistas o de los accidentes naturales (los ríos). La «ficha técnica» que tanto gusta a Rem Koolhaas, la ficha técnica que subvierte la ciudad histórica, es un espacio de lo demasiado lleno: ¿cómo extrañarse de que se desborde sobre la ciudad, de que la moldee a su propia imagen y la vuelva así conforme a su vocación global?

Los espacios de lo vacío se encuentran estrechamente entremezclados con los de lo demasiado lleno. A veces son los mismos, pero a distintas horas: el aeropuerto por la noche o por la mañana, poco después de su apertura, los aparcamientos subterráneos cuando la afluencia es baja, las baldosas que recubren la estación de Montparnasse o las autopistas de la zona de la Défense cuando la lluvia y el viento las vuelven intransitables. El no lugar se aprehende, según los momentos, como una saturación de pasajeros o como un vacío de habitantes.

De forma más sutil, lo lleno y lo vacío se frecuentan. Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta rodean la ciudad o se infiltran en ella, dibujando en huecograbado unas zonas de incertidumbre que dejan sin

respuesta la cuestión de saber dónde empieza la ciudad y dónde acaba. Las propias ciudades, en Francia, se repliegan sobre su «centro histórico» (la iglesia del siglo XVI, el monumento a los caídos, la plaza del mercado), siguiendo el mismo movimiento que las lleva a proyectar hacia el exterior sus zonas de actividad, pese a que se multipliquen las carreteras de enlace y las rotondas que supuestamente permiten al visitante curioso abandonar la autopista o la nacional para acercarse a echar un vistazo. En ciertas ciudades sudamericanas, los poblados de chabolas o los barrios pobres se infiltran a veces en las proximidades de los islotes centrales de la sobremodernidad, islotes que se defienden mediante sus barreras electrónicas y sus guardianes. El vacío se instala entre las vías de circulación y los lugares donde se vive, o entre la riqueza y la pobreza, un vacío que unas veces se decora y otras veces cae en el abandono, o en el que hacen su madriguera los más pobres de entre los pobres.

Existen otros vacíos además de estos vacíos residuales. Cuanto menos consigue definirse el espacio urbano, más se extiende (y a la inversa, por supuesto). La ciudad se cubre de obras de construcción que responden a una voluntad de extensión (como en La Plaine-Saint-Denis, hacia Aubervilliers), de empalme o reunificación, como en Berlín, en los alrededores de la Potsdammerplatz, o de reconstruc-

ción, como en Beirut. En las obras de construcción urbanas, la evidencia de lo demasiado lleno se halla matizada, plegada (en el sentido en que se pliega un vestido) por el misterio del vacío. El encanto de las obras de construcción, de los solares en situación de espera, ha seducido a los cineastas, a los novelistas, a los poetas. Actualmente, este encanto se debe, en mi opinión, a su anacronismo. En contra de las evidencias, escenifica la incertidumbre. En contra del presente, subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder: la posibilidad de un instante poco corriente, frágil, efímero, que escapa a la arrogancia del presente y a la evidencia de lo que ya está aquí. Las obras de construcción, en su caso al coste de una ilusión, son espacios poéticos en el sentido etimológico: es posible hacer algo en ellas; su estado inacabado depende de una promesa. Así es desde luego como lo entiende el poeta Jacques Réda, en *Les Ruines de París*:

> Vivo aquí desde el 36, me explica el anciano con cuyo perro acabo de cruzarme ahora mismo (uno de esos negros cobardes de las afueras que se largan a toda prisa sin tan siquiera responder a tu saludo, y que te increpan tan pronto como se encuentran al amparo de su barrera), y me muestra toda la superficie convertida en muros donde entonces crecía el trigo, la alfalfa, y le da lo mismo. Le vaticino que un día

estos arrabales se unirán a los de Marsella, cosa que le alegra vagamente, añadiendo que si, a pesar de todo, me gusta esta desolación y esta invasión del desorden (su choza, su jardín, una fábrica, un arroyo, dos inmuebles, una casa de campo, un monte alto, trescientos neumáticos), se debe a que tengo la certeza de que en este espacio se prepara una revelación, o al menos su promesa. Constato en el fondo de sus ojos turbios que ya no me sigue en absoluto. Me siento un poco confuso: qué revelación, en efecto, qué promesa de la que nada sé, excepto –allí, ahora, sobre ese muro situado enfrente de la estepa en la que espero al autobús que nunca pasa– que terminará por cumplirse.[1]

Así es como, con toda naturalidad, los espacios de lo vacío se describen en términos temporales. Al igual que las ruinas, las obras de construcción tienen múltiples pasados, pasados indefinidos que superan con mucho los recuerdos de la víspera, pero que, a diferencia de las ruinas recuperadas por el turismo, escapan al presente de la restauración y de la transformación en espectáculo: desde luego, no escaparán por mucho tiempo a esto, pero al menos seguirán estimulando la imaginación mientras existan, mientras puedan suscitar un sentimiento de espera.

La arquitectura contemporánea no aspira a la eternidad, sino al presente: un presente, no obstan-

1. Gallimard, 1977, págs. 115-116.

te, infranqueable. No pretende alcanzar la eternidad de un sueño de piedra, sino un presente indefinidamente «sustituible». La duración de la vida normal de un inmueble puede hoy estimarse, calcularse (como la de un coche), pero normalmente se prevé que, llegado el momento, será sustituido por otro inmueble (un inmueble que puede tener aspecto de ser el mismo, como sucede con algunos cafés parisinos, o que puede deslizarse tras la fachada conservada de una construcción más antigua). De este modo, la ciudad actual es un eterno presente: inmuebles que pueden ser sustituidos unos por otros y acontecimientos arquitectónicos, «singularidades», que son también acontecimientos artísticos concebidos para atraer a visitantes del mundo entero.

Ahora bien, durante algún tiempo al menos, los solares y las obras de construcción rebasan el presente por sus dos costados. Son espacios en situación de espera que actúan también, de forma en ocasiones un poco vaga, como evocadores de recuerdos. Reabren la tentación del pasado y del futuro. Hacen las veces de ruinas. Hoy, éstas ya no pueden concebirse, no tienen ya porvenir, como si dijéramos, dado que, precisamente, los edificios no se construyen para envejecer, coincidiendo en esto con la lógica de la evidencia, con la lógica del eterno presente y de lo demasiado lleno. La recons-

trucción realizada de manera idéntica (ideada tras la guerra en ciudades como Saint-Malo y Varsovia) y, de manera más general, las sustituciones, se encuentran en las antípodas de la ruina. Recrean una funcionalidad presente y eliminan el pasado.

El drama es que hoy aplicamos a la naturaleza el trato que infligimos a las ciudades: «preservamos» ciertos sectores, en beneficio del espectáculo; pretendemos sustituir una naturaleza mediante otra (por ejemplo, repoblando los bosques), pero la naturaleza, como los hechos en otro tiempo, es testaruda: si se la maltrata, reacciona. Los glaciares retroceden, los mares se desecan, los desiertos avanzan, las especies desaparecen. Antes que nada, cuando surge el accidente (por ejemplo, Chernobil), la naturaleza se encarga de multiplicar y de difundir los efectos de la imprudencia humana: el hombre descubre que pertenece a la naturaleza cuando se ve obligado a escapar de las instalaciones que había concebido para dominarla. Demorémonos un instante en la ciudad de Pripiat, en Ucrania, fotografiada por Yann Arthus-Bertrand. Como apagada por una bomba «limpia» (la que se encarga de eliminar a los hombres sin afectar a los materiales), la ciudad aparece reducida a su glacial geometría: avenidas entrecruzadas, perpendiculares dominadas por grandes paralelepípedos rectangulares de ventanas alineadas. Sin embargo, estas avenidas están

desiertas y no hay nadie en las ventanas. Aparentemente, no hay nada «en ruinas», todo está intacto. El pasado, aquí, tiene fecha. La evacuación fue decretada de la noche a la mañana (un poco demasiado tarde, según parece). Se sabe muy bien cuál era la función de estos espacios con forma de acuartelamientos, y esa función sería hoy la misma si no se hubiera producido el accidente. Ruina no, pero sí crisis o accidente, tal como hablamos de crisis cardíaca o de accidente cerebral; muerte súbita, imprevista. De aquí, tal vez, el sentimiento de que la ciudad abandonada, cubierta por la nieve, la ciudad cuya vida se ha retirado dejándolo todo intacto, nos contempla a través de sus miles de ventanas vacías, nos mira sin vernos, como un fantasma, y no tiene nada que decirnos que no supiéramos ya. El tiempo, aquí, no escapa a la historia; la historia lo ha matado.

Sólo una catástrofe, hoy, es susceptible de producir unos efectos comparables a la lenta acción del tiempo. Comparables, pero no parecidos. La ruina, en efecto, es el tiempo que escapa a la historia: un paisaje, una mezcla de naturaleza y de cultura que se pierde en el pasado y surge en el presente como un signo sin significado, sin otro significado, al menos, que el sentimiento del tiempo que pasa y que, al mismo tiempo, dura. Las destrucciones realizadas por las catástrofes naturales, tecnológicas o po-

lítico-criminales, por su parte, pertenecen a la actualidad.

Jean Hatzfeld ha escrito un libro[2] sobre la guerra de Bosnia en el que principalmente evoca ciertos paisajes de escombros destinados a durar tanto como la guerra y, que, por esta misma razón, a pesar de los horrores de que dan testimonio, no están completamente desprovistos, a los ojos de quien se tome el trabajo o tenga la audacia de dejar deambular la mirada, del encanto que asociamos con los espectáculos efímeros.

Sarajevo, 1992:

> Es una bifurcación expuesta a los vientos y a los francotiradores emboscados en los pabellones, sobre la colina de los bosques de alerces de Staro Brdo. Pero al llegar la noche, todo se vuelve inmovilidad en este lugar en el que me gusta detenerme.
>
> El cruce delimita una ancha explanada triangular que se prolonga hasta la orilla por una superficie de almacenes destruidos, un homogéneo e increíble amontonamiento de hormigón, de hierro, de vidrio, bañado en un caduco olor a polvo. Con el correr de los meses, los muros, los árboles, las aceras han sido asolados por los disparos de los tanques. A estos escombros se han añadido los restos de los inmuebles circundantes, empujados por las palas y el viento, así

2. *L'Air de la guerre*, L'Olivier, 1994.

como las bolsas de basura que la chatarra y los perros han destripado poco a poco. Caminamos sobre un tapiz de vidrios que rechinan, de piedras, de rodapiés con clavos y de cascotes. Entre los muros rotos, huele a plástico carbonizado mezclado con el agradable olor del mantillo de hojas. El esqueleto desvencijado de un tranvía que fue rojo y blanco sigue aún ahí; se convirtió en lo que ahora es en una fecha muy precisa, la del tercer día del ataque lanzado por la artillería federal (pág. 12 de la edición francesa).

Los escombros plantean inmediatamente problemas de gestión: ¿cómo deshacerse de ellos? ¿Qué reconstruir? Así fue como rápidamente surgió en Nueva York la pregunta de si era preciso reconstruir de forma idéntica las Torres Gemelas o si se debía sustituirlas por otra cosa (conservando, evidentemente, algo del pasado, una alusión, una cita, un poco al modo en que, en Berlín, el campanario rajado de la Gedächtniskirche pretende ser un recordatorio del pasado). En cualquier caso, las destrucciones, terroristas o de otra índole, tienen fecha, y la funcionalidad perdida (para la cual se buscan «con la precipitación propia de las catástrofes» soluciones de recambio) debe recuperar su lugar. Estamos lejos del tiempo puro que se desliza entre los pasados múltiples y esa funcionalidad perdida, pero menos lejos de la transformación en espectáculo que recupera tanto los acontecimientos como las ruinas.

Con bastante lógica en una época que sabe destruir, y que incluso se afana en ello de forma generalizada, pero que privilegia el presente, la imagen y la copia, hay artistas que han quedado seducidos por el tema de las ruinas. No se interesan ya en ellas al modo de los aficionados a las ruinas del siglo XVIII, que jugaban, por melancolía o por hedonismo, con la idea del tiempo que pasa; ahora lo hacen para imaginar el futuro. En los años setenta, el terror nuclear impregnó el imaginario, y la agencia estadounidense Site concibió unos aparcamientos y unos supermercados con forma de ruinas que prefiguraban la catástrofe que estaba por venir así como los vacíos que les seguirían. Anne y Patrick Poirier, hoy, en Francia, imaginan una ciudad del futuro, *Exótica*, que habría sido devastada por no se sabe qué cataclismo: de hecho la fabrican con materiales recuperados. Resulta significativo que, para devolver el tiempo a la ciudad, los artistas tengan necesidad de ruinas: cuando éstas escapan a la transformación del presente en espectáculo, son, como el arte, una invitación a la experiencia del tiempo. Sin embargo, también resulta significativo que necesiten convertirlas, para imaginarlas, en un recuerdo venidero, que precisen recurrir al antefuturo y a una utopía siniestra, la de un desastre que habrá obligado a la humanidad a «evacuar la zona» y que, por consiguiente, es necesario representarse

bien desde hoy mismo, por anticipado, para que tenga al menos algunos testigos.

Algunos grandes fotógrafos de la ciudad (pienso, especialmente, en Jean Mounicq, en Francia, y en Gabriele Basilico, en Italia) intentaron aprehenderla como una ruina, sorprendiéndola cuando se encuentra vacía de habitantes. París, Milán, Roma, Venecia, se convierten, a través de su mirada, y a semejanza de Pripiat, en ciudades desiertas. Sin embargo, sabiéndolas vivas, vemos más bien en su secuencia una serie de anticipaciones o de fantasmas –ciudades salidas de la historia pero no del tiempo, ciudades que podrían haber nacido de la visión de Proust o de Thomas Mann, de Freud cuando da vueltas en redondo por las callejuelas de una ciudad italiana, o aun de algún novelista venidero de nuestra sobremodernidad urbana.

Todo sucede como si el porvenir no pudiera imaginarse sino como el recuerdo de un desastre del que no conserváramos hoy más que el presentimiento. Sin embargo, estos juegos relacionados con el tiempo se prestan a diversas lecturas. Pensemos en otra obra de los Poirier, de 1998. Situada en los jardines del Centro de Arte Contemporáneo Luigi Pecci de Prato, tiene la forma de una enorme columna de templo clásico desplomada sobre el césped, a modo de ruina gigantesca, de amontonamiento de bloques cilíndricos entre los cuales hay unos que quedan

suspendidos en el aire, retenidos por el docto equilibrio que los mantiene pegados a sus vecinos, mientras que otros, los de la cúspide, se hallan separados del conjunto y parecen haber sido proyectados a distancia en el instante del derrumbamiento. Sin embargo, el conjunto es de resplandeciente acero, y ha sido compuesto de forma muy minuciosa, de modo que el título de la obra, tomado de Horacio, *Exegi Monumentum Aere Perennius*, resulta doblemente ambiguo. En una primera lectura, el título es sencillamente irónico (el derrumbamiento de la columna muestra suficientemente en qué ha venido a parar la eternidad del monumento). Sin embargo, y a fin de cuentas, el verdadero monumento (la representación de la ruina) permanece, por su parte, intacto, y por mucho tiempo. De modo que el título admite una lectura no irónica. El monumento es tan sólido como el acero del que está hecho. Sobrevivirá a sus autores. Simplemente, representa una ruina con forma antigua, una ruina como las que ya no produciremos (salvo en el caso de que, por azar, cayera una bomba sobre la Acrópolis), encarna una utopía, una imagen del tiempo que hemos perdido y a cuya búsqueda no renuncia el arte.

A decir verdad, tanto si representa un pasado falso (una columna romana de acero) como si encarna una utopía siniestra (una ruina por venir), la obra juega con el tiempo, deliberadamente, tal como ha-

ce, sin quererlo, la obra «de época». La percepción que tendrían o que habrán podido tener los contemporáneos del estado inicial de la ruina construida por el artista se nos escapa tanto más cuanto que estos contemporáneos nunca existieron o nunca existirán –no más que ese estado inicial–. La carencia que expresa entonces la obra de arte no es ya la de una mirada desaparecida, la de una mirada que jamás conseguiremos restituir por completo, sino la de una mirada inexistente. La carencia se hace ausencia. Hubert Robert y los aficionados a las ruinas del siglo XVIII imaginaban un pasado ficticio, un fantasma que embrujaba de forma amable un paisaje bucólico. Los artistas actuales imaginan un futuro no advenido aún. Unos y otros presienten (y los segundos con mayor intensidad aún) que incumbe al arte salvar lo que hay de más precioso en las ruinas y en las obras del pasado: un sentido del tiempo tanto más provocador y conmovedor por cuanto no es posible reducirlo a historia, por cuanto es conciencia de una carencia, expresión de una ausencia, puro deseo.

Paisaje romano

En un entorno urbano, la investigación arqueológica se ve periódicamente confrontada a alternativas difíciles, y al problema de su propia finalidad. Cuanto más rico es el pasado antiguo, más numerosos son los interrogantes. Uno de entre ellos se refiere al hecho de saber cuál es el pasado que hay que recuperar y restituir. ¿La Roma medieval o la Roma imperial, por ejemplo? Otro, vinculado al hecho de que toda acción arqueológica pasa por un despanzurramiento del suelo y por una destrucción, es de orden estratégico: ¿se desea sacrificar el presente al pasado o el pasado al presente? ¿Las ruinas que se saquen a la luz van a adornar la ciudad actual o, por el contrario, será preciso destruir las construcciones existentes para recuperar los signos del pasado?

Roma, una vez más, resulta ejemplar. La arqueóloga Andreina Ricci evoca las diferentes emociones que suscitan los recorridos del Corso Vittorio Emmanuele II o los de la Via della Conciliazione y la Via dei Fori Imperiali.[1] En el primer caso, las demoliciones efectuadas tras la toma de Roma para convertirla en la capital de Italia tenían una finalidad funcional: se trataba de demoler para reconstruir. En el segundo caso, lo más reciente se sacrificó a lo más antiguo. El régimen fascista quiso convertir el mejoramiento de los foros imperiales en una ilustración de su concepto de Italia y de la historia. La Via dei Fori Imperiali es un ejemplo de lo que Habermas llama «la utilización pública de la historia», una utilización que en este caso relaciona a la Roma fascista con la Roma imperial.

El arqueólogo al servicio de una política de la ciudad puede inquietarse legítimamente por lo que se le quiere hacer decir, por lo que se le quiere hacer inscribir sobre el suelo. Y ello porque la dialéctica de lo demasiado lleno y de lo vacío opera aquí a toda máquina. En una ciudad como Roma, lo demasiado lleno se encuentra a un tiempo en las profundidades del centro histórico (¿qué época privilegiar, qué épocas sacrificar, cuando el arqueólogo,

1. Andreina Ricci, «Luoghi estremi della città. Il progetto archeologico tra "memoria" e "uso púbblico della storia"», *Archeología Medievale*, XXVI, 1999, págs. 21-42.

como el escultor, no crea el nuevo paisaje, la forma nueva, sino vaciando lo demasiado lleno, retirando trozos de historia de las capas aglutinadas?) y en los espacios periféricos (a los que se extendió la ciudad a expensas de las ruinas enterradas, respecto de las cuales podemos preguntarnos hoy si el hecho de sacarlas parcialmente a la luz no contribuiría a la rehabilitación y a la urbanización de los barrios nuevos).

La Roma actual es el resultado de una serie de destrucciones, de reconstrucciones y de excavaciones arqueológicas. A muy grandes rasgos, podemos distinguir el período de finales del siglo XIX y principios del XX, período en el que lo que había que hacer era convertir a Roma en una capital moderna, y el período comprendido entre 1926 y 1943, época marcada por la destrucción de edificios que databan de épocas diversas y en que el afán se centró en realzar la Roma antigua y especialmente la Roma imperial. En 2002, una exposición dedicada a «Roma entre las dos guerras» permitió presentar fotografías que ponen de manifiesto la amplitud de las obras efectuadas durante estos dos períodos.

Este juego de destrucción-construcción-y-puesta-al-día apunta explícitamente, pese a que los objetivos últimos puedan variar de una época o de un régimen a otro, a la constitución de un conjunto inédito (ya que reúne monumentos, edificios y restos

que nunca hasta entonces habían sido contemporáneos), a la constitución de un conjunto «esculpido» en la masa compuesta de la historia y colocado en posición de contigüidad, como en una inmensa instalación, respecto a partes más recientes de la ciudad, o incluso –como sucedió entre 1937 y 1938 en torno a la plaza Augusto Imperatore, que había sustituido a todo un barrio medieval–, respecto de un fragmento desplazado de la ciudad antigua.

Incluso en el caso de que sea a espaldas de los arqueólogos o de los políticos que quieren hacer una utilización pública de la historia, el resultado es siempre un paisaje, es decir, la reunión de temporalidades diversas. Cuando en él se mezcla, como hoy en Roma, una presencia insistente de la naturaleza (no sólo por los parques, los jardines, los claustros y las colinas boscosas, sino también por los hierbajos y las amapolas que se cuelan hasta el corazón de la ciudad, invadiendo los muelles del Tíber y los emplazamientos arqueológicos), se tiene la impresión (y todavía más, llegada la noche, cuando las actividades se hacen más discretas y los transeúntes más escasos) de contemplar una especie de inmensa ruina sin edad en la que el paseante inocente puede experimentar el puro disfrute de un tiempo que ningún monumento ni ningún emplazamiento logra retener cautivo.

El muro de Berlín

Día 18 de agosto de 1961: Walter Ulbricht declara en televisión que, en lo sucesivo, un muro va a separar la parte oeste de la parte este de Berlín. Desde el día 13 de agosto, 69 de los 81 puntos de paso entre el este y los sectores del oeste habían quedado cerrados, luego, rápidamente, se habían cerrado otros cinco: al final del mes no quedaban ya más que siete puntos de paso, uno de los cuales era el famoso Checkpoint Charlie, reservado a los aliados y a los diplomáticos.

El muro, concebido para impedir el éxodo masivo de los «que huían de la república», inaugura un trágico período de tensión, (en el mismo Berlín, entre 1961 y 1989, hubo más de cien muertos al producirse tentativas de franquear la frontera), que

ha asediado durante largo tiempo el imaginario europeo.

Las ciudades, las grandes ciudades, tienen una relación particular con la historia. Ésta invade su espacio por medio de la conmemoración, de la celebración ostentosa de las victorias y de las conquistas. La arquitectura sigue a la historia como a su sombra, pese a que los lugares de poder se desplazan en función de las evoluciones y las revoluciones internas. La historia es también violencia, y a menudo el espacio de la gran ciudad recibe de lleno los golpes. La ciudad lleva la marca de sus heridas. Esta vulnerabilidad y esta memoria se parecen a las del cuerpo humano y son ellas, sin ninguna duda, las que hacen que la ciudad nos resulte tan próxima, tan conmovedora. Nuestra memoria y nuestra identidad están en juego cuando cambia la «forma de la ciudad», y apenas tenemos problema para imaginar lo que pudieron representar las conmociones más brutales de la ciudad para quienes, con ella, fueron también víctimas.

Cuando volví a Berlín, cuarenta años después de la edificación del muro, tenía dos recuerdos en la mente. El más antiguo databa de 1986 o de 1987, dos o tres años antes de la caída del muro. Una tarde había dejado, bajo la lluvia de otoño, a unos colegas del oeste para ir a visitar en el este a otros colegas. Había tomado el metro con mi maletín y mi

pasaporte para un viaje de unos diez minutos con destino a la Friedrichstrasse, lugar en el que se encontraba el puesto fronterizo. Atravesábamos sin pararnos estaciones cerradas, estaciones fantasmas como las que había en París durante la guerra.

El segundo recuerdo era más reciente. En 1994, me había reunido con Emmanuel Terray en Berlín (donde escribió, después de una estancia de tres años, sus *Ombres berlinoises*) y me había hecho visitar el este de Berlín, su patrimonio histórico, infinitamente más rico que el del oeste, y las numerosas huellas de la ex República Democrática Alemana, de la presencia soviética, del Tercer Reich. El muro había caído, pero el este de la ciudad y su fría austeridad no tenían nada que ver con el desenfreno consumista de la parte occidental, cuyo carácter era resueltamente provocador. Seguían existiendo dos ciudades en la ciudad.

Berlín es en gran medida una ciudad experimental: en ella se mide la fuerza del pasado y la del olvido, las posibilidades y los límites del voluntarismo, las relaciones entre la ciudad y la sociedad, así como las relaciones entre la ciudad y el arte, ya que, de las pintadas sobre el muro a la arquitectura agresiva de la Potsdammerplatz, de la posmodernidad a la cultura alternativa, la capital de la Alemania reunificada es a un tiempo un laboratorio y un museo. Ella es, por sí sola, una síntesis de la historia del si-

glo que acaba de concluir y una testigo activa del que está esbozándose.

Quería por tanto, dado que me decían que la ciudad pronto quedaría físicamente soldada y que del antiguo patrón no quedarían en adelante más que algunos vestigios difícilmente reconocibles, verla más de cerca.

La primera cosa que había que hacer, desde luego la más fácil, pese a que se pareciese a una gincama un tanto estrafalaria, era salir en busca de los restos del muro. Las escasas indicaciones que proporcionaban las guías sugerían que estos restos habían alcanzado la categoría de «lugares de memoria», espacios de conmemoración de los que, desde Pierre Nora, sabemos que no forzosamente constituyen el lugar de una memoria efectiva, de una memoria aún con vida. Empecé por lo más evidente, el Checkpoint Charlie, respecto del cual el cine y la literatura han alimentado en nosotros, incluso en el caso de que nunca hayamos estado allí, una especie de recuerdo. Fui a pie, bajo el glorioso sol de 21 de junio, desde Charlottenburg, barrio acomodado del oeste. Me había instalado no muy lejos de la Kurfürstendamm, la famosa Ku'Damm, una de las arterias comerciales más elegantes de la capital, para conseguir apreciar el contraste y las transiciones. De hecho, cuando se avanza hacia el este, por los barrios de Tiergarten y de Kreuzberg, se va perci-

biendo un progresivo cambio de ambiente: queda algo de la atmósfera «alternativa», los tatuajes y el *piercing* parecen la norma, abundan los cafés baratos. Sin embargo, tan pronto como se empieza a subir hacia el norte para llegar a la célebre Potsdammerplatz, por donde pasaba el muro, cambia el decorado. Y entonces surge la sorpresa: vista desde el oeste, la plaza aparece dominada, aplastada por monumentos del más moderno estilo posible (verticalidad vertiginosa, ángulos agudos, fachadas lisas). El sector Mercedes-Benz, un monstruo de vidrio, fue concebido por Renzo Piano. Los propietarios de la zona (Sony, Mercedes, Synthelabo, Hyatt...) se exhiben sin vergüenza. Bien podríamos hallarnos en Hong Kong, en Tokio o en Vancouver. Pero no es el caso, y ello porque este acantilado domina una playa de solares erizada de grúas. Aún no se ha producido la cicatrización, y, paradójicamente, es posible que en ningún sitio resulte tan visible la herida como en este lugar de arquitectura ostentosa. Una *infobox* suministraba, aún no hace mucho, informaciones sobre las obras en curso y permitía contemplar por adelantado el paisaje futuro. Sin embargo, hoy sigue siendo difícil saber si el sentimiento de «frontera» que aquí prevalece depende de la extensión de la obra de construcción o de la enormidad deliberada, aplicada, casi excesivamente consciente, de lo que ya ha sido construido –un po-

co como si se hubiera levantado la Défense en la plaza de la Concordia para rechazar o negar la oposición entre la orilla derecha y la orilla izquierda del Sena.

El Checkpoint Charlie está situado más allá de la Potsdammerplatz, un poco hacia el sur. Tomando la Leipzigerstrasse hacia el este, girando luego a la derecha por la Mauerstrasse (la calle del Muro), se accede a él de frente, tal como hacían los tanques soviéticos cuando se encaraban a los tanques estadounidenses. El Checkpoint Charlie se ha convertido en un lugar folclórico, y el célebre cartel que allí se encontraba («*You are leaving the American sector*»), traducido a las otras tres lenguas implicadas, ha sido representado en innumerables tarjetas postales. También proporciona el tema para algunas publicidades chistosas. Así, en la calle del Muro, enfrente del edificio de L'Oreal, hay una peluquería que lleva el nombre de *Hair Point Charly*.

Esta calle desemboca en la Friedrichstrasse, en medio de la cual sigue habiendo una garita militar estadounidense (*U. S. Army Checkpoint*) protegida por sacos de arena. Al llegar a la altura de este puesto, una turista estadounidense radiante y charlatana fingía montar guardia en él para que su sobrinita la fotografiara. Había un autocar aparcado no muy lejos, cerca del museo del Checkpoint Charlie, en el que pueden verse fotografías y películas

relacionadas con la historia del muro, objetos utilizados en las evasiones de éxito y testimonios sobre las acciones no violentas realizadas en el mundo en favor de los derechos del hombre. Durante dos días, los autocares de turistas iban a ayudarme en mi búsqueda de los restos del muro. Cuando, con mi plano en la mano, pensaba estar acercándome al objetivo, a menudo encontraba uno o dos que, desde su aparcamiento, me indicaban el emplazamiento exacto. Uno o dos, no más, porque el turismo no es en Berlín lo mismo que en París. La anchura de las calles, la fluidez de la circulación y una demografía relativamente limitada (tres millones y medio de habitantes para una superficie ocho veces superior a la de París) la convierten, por lo demás, en una ciudad espaciosa por la que da gusto caminar, una ciudad casi desprovista de muchedumbres, a veces casi desierta. Los turistas, con excepción de algunos estadounidenses y de un puñado de franceses, eran casi todos alemanes. Lo constaté en el Checkpoint Charlie, pero se confirmó más tarde. Y me pareció reconfortante, a fin de cuentas, que esta cuestión del muro –de su construcción, de su destrucción y de su recuerdo– fuera considerada antes que nadie por los alemanes como un asunto *suyo*, a pesar de todas las imágenes que lo acompañan y que, a la larga, adquieren el aspecto de otros tantos estereotipos internacionales, el aspecto de imágenes de Épinal

de alcance planetario, desde el «*Ich bin ein Berliner*» de John F. Kennedy en 1963 al violonchelo de Rostropovitch en 1989.

Al día siguiente llovía, así que me desplacé en metro. Cuando se sale hacia el norte en el S-Bahn, el ferrocarril urbano que es preciso diferenciar del U-Bahn, el metro propiamente dicho, se atraviesan las estaciones que se extendían a lo largo del muro. La línea es a cielo abierto. A la derecha descubrimos solares industriales, vías abandonadas y obras de construcción, todo ello en un desorden imposible de descifrar del que surgen de vez en cuando montones de hormigón más imponentes, ruinas de algunos búnkeres desaparecidos y fragmentos apenas identificables del muro, pese a que exista el riesgo de confundirlos con otros muros de origen incierto, pintados encarnizadamente, que cruzan el paisaje de forma aleatoria, como para embrollar el juego y confundir la mirada del viandante de curiosidad excesiva. Este *no man's land* no precisa comentarios; más lejos, hacia el este, algunos inmuebles parecen dar la espalda a la vía. A la izquierda nos hallamos casi en el campo, cosa que sucede a menudo en Berlín (he visto conejos de monte a dos pasos de la puerta de Brandenburgo), y la vista se pierde en los ramajes azotados por el viento.

Se tiene la misma impresión mixta (de afueras agradables, de descampado y de frontera impreci-

sa) en el camino de vuelta. Me apeé en Nordbahnhof (la estación del norte) para subir por la Bernauerstrasse, que es uno de los puntos más relevantes del muro, por así decirlo, ya que allí se encuentran dos auténticos monumentos: el Memorial (lienzos de muro metalizados, paredes lisas y mates que simultáneamente prolongan y detienen una porción del muro original, blanqueada y como vitrificada, de cuya superficie se han borrado definitivamente los dibujos y las pintadas) y la nueva capilla de la reconciliación, edificada en el emplazamiento de la antigua, destruida en 1985 para despejar la zona de tiro. Al salir de la estación, me perdí un instante en la Gartenstrasse (la calle de los Jardines), travesía en la que también había muros con pintadas, y a lo largo de la cual había debido discurrir el que yo buscaba; después me introduje finalmente en la Bernauerstrasse (había localizado algo más lejos un autocar estacionado). Resguardándome de la lluvia en el arcén de la carretera, percibí de pronto que me había arrimado sin darme cuenta al muro, al auténtico muro, que se reconocía por su borde superior redondeado, y cuyas pintadas, a lo largo de una cincuentena de metros, habían escapado al tratamiento radical que se le había aplicado en la zona del Memorial. Detrás de la carretera, hasta donde alcanzaba la vista y oculto bajo las ramas y el follaje de los árboles que montaban guardia en apreta-

das filas sobre las tumbas grises, se extendía el Cementerio de los Inválidos, en el que también pueden encontrarse algunos fragmentos del muro, y que, en esa mañana lluviosa, contribuía al carácter un tanto irreal del paisaje.

En el interior del pequeño museo podía hallarse el despliegue habitual –tarjetas postales, recuerdos, libros, películas–, y podían verse algunas fotografías, entre las que se encontraba la de Charles Hernu en actitud de recogimiento, foto tomada en 1984 frente al Memorial erigido en este mismo lugar. En esa época, su visita no había escapado a la vigilancia y a las cámaras de los Vopos, que, sin duda, no imaginaban que habrían de contribuir de este modo a las retrospectivas venideras de la ciudad sin muro.

A la vuelta, me detuve nuevamente en la Potsdammerplatz para completar mi búsqueda de la víspera. No lejos del Checkpoint Charlie, en efecto, hay un trozo notable de muro en la Niederkirchnerstrasse (y otro, muy pequeño, en una calle adyacente). El muro de la Niederkirchnerstrasse está adornado con frescos y pintadas, pero los autocares que se detienen a su altura tienen otro destino: la exposición «Topografía del terror», dedicada al Tercer Reich, se halla instalada en su base, en el lado del Berlín-Este, en las excavaciones que dejaron al descubierto los cimientos de un antiguo edificio de la Gestapo. La exposición de fotografías (todas

comentadas en alemán, sin traducción al inglés) resulta particularmente impresionante, aunque no sea más que por el hecho de hallarse situada en el corazón mismo de la capital nazi, cuya imagen trae de nuevo a la actualidad. El antiguo Ministerio del Aire de Goering se encuentra muy cerca, intacto, y actualmente está ocupado por el Ministerio de Hacienda. Goering, el Checkpoint Charlie, la Potsdammerplatz y algunos turistas un tanto perdidos: el siglo se filtra entre los muros de Berlín.

Al anochecer, volví a coger el S-Bahn para ir, más al este, a observar el último vestigio que se señala a la consideración de los visitantes. Hice transbordo en la Alexanderplatz (que, en la superficie, tiene una arquitectura muy estalinista, y en el subsuelo, una muchedumbre muy mezclada que se aparta al paso de algunos *skins* en traje de batalla) para bajar luego en Ostbahnhof (la estación del este). A la salida de la estación, una calle llamada «*de la Commune de Paris*» (supongo que ya tenía ese nombre antes de 1989) baja hacia la Mühlenstrasse (la calle de los Molinos), en la que se descubre, a lo largo de algo más de un kilómetro, el lado este del muro. En la Mühlenstrasse, la situación es un tanto particular: la calle recorre el costado del Spree, el río de Berlín, a cierta distancia; el Spree había permanecido abierto a la circulación y un inmenso terreno baldío se extendía, y aún se extiende, entre él y el muro. Este último, en

su cara este, no se hallaba cubierto de improvisaciones pictóricas: reinaba el orden, y el muro, además, se situaba en el extremo y al fondo de la zona prohibida. Sin embargo, en 1990, la porción conservada de la Mühlenstrasse fue confiada a distintos artistas, que la decoraron. Se la llamó la East Side Gallery. Varias de estas pinturas han sido reproducidas en diversos catálogos. Algunas de ellas aún se conservan en buen estado; otras se han degradado o han sido recubiertas por creaciones menos inspiradas: el vandalismo no siempre es militante y sus manifestaciones no se interpretan con facilidad. Lo más notable aquí, bajo el cielo gris de este atardecer de junio, era, en resumidas cuentas, una sensación de soledad y de abandono. No me crucé más que con dos o tres grupos de jóvenes, unos jóvenes que no dedicaban una sola mirada al muro: formaba parte de un decorado que les resultaba en exceso familiar. Extraño decorado en verdad: en un lado de la calle, el muro, la galería del East Side, más allá de la cual los tejados de Berlín-Oeste sólo se dejaban ver muy a lo lejos; en el otro lado, una acera hundida, invadida por las hierbas, con boquetes y terrenos baldíos en el alineamiento de las casas abandonadas cuyas ventanas también habían permanecido amuralladas, como el espacio situado frente a ellas.

El muro terminaba en la esquina de la Mühlenstrasse con el puente del Spree (el Oberbaumbrücke,

uno de los antiguos puntos de paso entre el este y el oeste de mayor celebridad). Crucé el puente y volví a pie atravesando Kreuzberg. En los quioscos de periódicos, la prensa turca se hallaba tan presente como la alemana. Mujeres con velo hacían las compras antes de la cena. La lluvia había cesado. Algunas parejas, disfrutando de la escampada, bebían su cerveza al fresco.

El tercer día, la víspera de mi partida, renuncié a mi gincama y me paseé al azar por Berlín, atravesando sin duda varias veces y sin prestarle atención la antigua línea divisoria. Un salto hasta el Charlottenburg Schloss, el castillo de Federico I y Federico II, me permitió volver a encontrar por un momento la elegante geometría de la época de la Ilustración, la ligereza del siglo XVIII, aparentemente preservada en este lugar en el que Watteau y los pintores franceses reinan como maestros en los aposentos reales. Aprecié en el Reichstag ese arte de acomodar las ruinas que tan bien se le da a la arquitectura contemporánea. La cúpula de vidrio bajo la que tienen su escaño los diputados ha encontrado su lugar, macizo símbolo de poder y de transparencia, en el corazón del palacio restaurado y a dos pasos de la antigua frontera cuyas huellas aún se adivinan. Este mismo arte se manifiesta también en la iglesia conmemorativa del emperador Guillermo, cuya torre nueva parece estar apoyada sobre el an-

tiguo campanario, quebrado, que se abre al cielo. En estos sitios en los que el presente supera al pasado sin aplastarlo, no hay duda de que se está diciendo algo de Berlín y de Alemania: algo de una aspiración a la modernidad más moderna y más consumista de todas (dos de los mayores centros comerciales de Europa están situados en las inmediaciones de la iglesia conmemorativa), aunque se trate de una aspiración que nunca es fácil, que nunca carece de matices o de remordimientos. Aunque los McDonald's no resulten en sitio alguno más naturales y, por ello, más discretos que en Berlín, donde se funden con la arquitectura funcional de los nuevos barrios, las cervecerías en las que se consume a todas horas la cocina más tradicional son, a pesar de todo, los restaurantes más frecuentados.

El espacio de la ciudad está hecho a la medida de estos contrastes y de esta tensión. No creo que la frontera entre el este y el oeste llegue algún día a borrarse. Sin duda no esperó al muro para existir. Y también sin duda, sería una simplificación imputar todas las rupturas visibles en Berlín a la antigua separación entre los dos Estados. Muchos muros, muchas fronteras recorren las megápolis del mundo actual, que separan de forma más o menos abrupta a ricos y a pobres, a instalados y a inmigrantes, a viejos y a jóvenes, a conformistas y a rebeldes... Encontramos, transpuestos en el espacio, los con-

trastes que son constitutivos del mundo actual. Sin embargo, en Berlín, estos contrastes se encuentran injertados en un territorio cuyas heridas son expresión de las locuras del siglo XX.

Berlín sigue siendo, como escribe Emmanuel Terray, «el paraíso de las sombras». Ésta es la razón de que, a pesar del aplomo que proclaman los inmuebles de la Potsdammerplatz y de la continua actividad de las obras de construcción, el sentimiento de espera, y a veces de melancolía, que suscita la situación inacabada de la ciudad –como en esas afueras de Roma y de Lisboa que exploran las cámaras de Nanni Moretti y de Wim Wenders– se sobreañada tal vez aquí a un temor vago y no razonado: el de que las locuras del porvenir, las locuras del siglo en el que acabamos de entrar estén a la altura de las que hoy tratamos de conjurar al conmemorarlas.

París

No sé si París sigue siendo la capital, o más bien una capital, de las artes y del pensamiento (pues el artículo determinado, en estas cuestiones, es tan pretencioso como aproximado). Tengo la suerte de conocer a algunos artistas, a algunos editores, a algunos libreros, a algunos escritores, y encontrarlos a veces en París, de trabajar en una institución donde intelectuales de todo el mundo se dan cita un día u otro. Tengo también la suerte de dirigirme cada semana a jóvenes investigadores, a discípulos ya formados y llenos de entusiasmo y de interrogantes. Y tengo, de cuando en cuando, el sentimiento, al cruzarme con la discreta silueta de tal o cual de ellos, en el azar de una calle o de un cruce, de que siempre *se está tramando* algo en París, algo que desde luego

tiene que ver con la creación, con el pensamiento, algo que no está circunscrito a un barrio en concreto, que no tiene asignada una sede (Saint-Germain-des-Prés, Montparnasse o Montmartre), sin duda porque las cosas ya no ocurren así, suponiendo que realmente hayan sucedido alguna vez de ese modo, algo que se *incuba*, como decimos de las enfermedades, pero también de las crisis o de las revoluciones.

Evocaré aquí, sin más, un decorado, un escenario y una intriga: el decorado que tengo ante los ojos, un escenario que busca personajes, unos personajes que buscan autor, una intriga que se me escapa porque formo parte de ella, en mi modesto puesto, y a la cual sólo los historiadores de mañana, quizá, podrán dar un sentido.

Si me hablan de la ciudad de París cuando estoy lejos de ella, los recuerdos y las imágenes que este nombre hacen surgir no son siempre los más recientes. En mí dormita un París íntimo, un poco borroso a veces, de colores velados como los de una foto antigua, de colores *pasados*, como suele decirse, utilizando una palabra que en este caso resulta muy evocadora, un París en color sepia, o en blanco y negro, cuya imagen se mezcla con las que me dejaron algunas películas de los años cuarenta o cincuenta y que se reponen todos los años, o casi, en los cines del Barrio Latino. Permítanme una confidencia: cuando el pianista de la película *La Closerie des Li-*

las toca la melodía que sirve de tema central en *Casablanca*, me emociono como si recordara haber esperado la entrada de los alemanes en París al lado de Ingrid Bergmann y de Humphrey Bogart. Ésas son sin duda mis «ruinas de París»: una serie de clichés discontinuos y mal fechados que componen una especie de monumento sin edad.

Este París del recuerdo y de la ficción es el París de mi infancia, y más tarde el de mi adolescencia, un París que a veces me vuelve a la imaginación durante el atardecer, o en el transcurso de alguna noche de insomnio, un París tangible, tranquilo, apaciguador. No lo echo de menos. La ciudad de París no ha estado nunca tan presente en mí como hoy; cuando vivía en ella, me llegaba a aburrir, me llegaba a angustiar. Este París que permanece en mí no es en realidad el París en el que correteaba antaño con impaciencia, esperanza o melancolía.

Es, antes que nada, el París de la guerra, el París más tenso, ya que de 1940 a 1944 (cumplí cinco años en 1940), mi París era una ciudad guerrera, una ciudad en alerta, de toque de queda y de noche oscura, de cortinas corridas, de inviernos gélidos, aun más que ahora, y de veranos abrasadores. Era también una ciudad de sótanos: descubrí las catacumbas en los subsuelos de la calle Feuillantines, en la esquina de la calle Ulm con la calle Claude-Bernard. En aquella época, los institutos también

impartían las clases de primaria, pero el instituto Montaigne alojaba al Estado Mayor alemán, y sus clases habían sido dispersadas por todo el distrito V: cursé mi décimo curso en la casa en la que vivió de niño Victor Hugo (lo atestigua una placa, creo), y también creo recordar el nerviosismo de nuestros profesores cuando, metidos precipitadamente bajo tierra por causa de una alarma, los más intrépidos de nuestro grupo parecían sentir la tentación de explorar las cavidades oscuras cuya existencia nos descubría la débil luz de las linternas en los confines del estrecho emplazamiento en que estábamos agazapados.

A veces, durante la noche, las sirenas no habían terminado aún de aullar su grito de alarma cuando ya, por el oeste, hacia Boulogne-Billancourt, se inflamaba el cielo. El estruendo de la defensa antiaérea instalada a dos pasos de nosotros sobre la torre de la Escuela Politécnica acompañaba a esos resplandores un tanto remotos y, a veces, cuando no bajábamos al sótano, he llegado a apartar la cortina para seguir con la mirada los haces de luz que escudriñaban las profundidades del cielo en el furibundo fragor del cañoneo.

De la guerra y de París, las imágenes que conservo son discontinuas, pero claras. Recuerdo que en los Jardines de Luxemburgo buscaba los pedazos de los obuses de la defensa antiaérea, como otros

buscan setas, porque eran excelentes imanes y porque mis compañeros y yo rivalizábamos en reunir la colección más completa posible. Durante los combates de liberación, nos quedábamos encerrados a cal y canto en casa, pero, por la misma ventana por la que había observado el mágico espectáculo de los bombardeos, vigilaba la plaza Maubert, donde habían aparecido unos jóvenes armados. Me acuerdo de los carros alemanes que surgieron a la altura del metro Cardinal-Lemoine y que dispararon por el hueco de la calle Monge (todos los cristales quedaron hechos añicos), sin duda para vengar la muerte de dos soldados caídos en una emboscada en la plaza. Y también me acuerdo del desfile de los camiones que, durante unas cuantas horas, huyeron hacia el este por el bulevar Saint-Germain, aprovechando una tregua con la resistencia. Me acuerdo de la segunda división blindada de Leclerc, que desfiló bajo nuestras ventanas, unas horas más tarde, para acantonarse en el Jardin des Plantes. Y además me acuerdo, desde luego, de la plaza situada frente a Notre-Dame, atestada de gente, y en la que la llegada del general De Gaulle se vio enturbiada por la descarga de fusilería de unos milicianos, lo que desencadenó un gran pánico entre los civiles. Conseguimos salir de los empellones, cruzar de nuevo el Sena y ponernos a cubierto en el laberinto de callejuelas, en aquella época muy deterioradas,

que separaban la calle Saint-Jacques de la plaza Maubert. Aún veo al soldado estadounidense que, sin dirigir una sola mirada a nuestra enloquecida galopada, apuntaba hacia los tejados su pistola ametralladora, de cuyo cañón se escapaba un hilillo de humo.

El único interés de estas evocaciones surgidas de la memoria, pero sin duda también de la labor del tiempo y de la imaginación, estriba en que dibujan el cuadrilátero aproximado en cuyo interior me hice parisino y fuera del cual me siento siempre un tanto forastero; no exiliado (el término sería excesivo), pero sí de visita, de viaje, a la espera de un regreso hacia no sé muy bien qué origen.

El centro de este espacio íntimo en el que ya no vivo desde hace mucho tiempo es, por tanto, la plaza Maubert. Al norte, llega hasta Notre-Dame, a la que tan agradable resulta acceder por la calle Bernardins. Al oeste, se extiende hasta el Odéon, ya que era demasiado joven durante los años del existencialismo para que Saint-Germain-des-Prés me resultara realmente familiar. Al sur, la calle Vaneau, en la que vivieron mis abuelos durante la guerra, Sèvres-Babylone (vi desembarcar en el hotel Lutétia a los deportados que regresaban de los campos de la muerte) y Montparnasse (hacíamos cola, en verano, en la calle Départ para comprar billetes con destino a Rosporden) eran los puntos extremos de

este territorio que se detenía al este por el lado de la plaza de la Contrescarpe, de la calle Mouffetard y del Jardin des Plantes. Podría parecer que la relativa estrechez de este espacio ha marcado mi vida (después de todo, hice mis estudios en el instituto Montaigne, detrás de los Jardines de Luxemburgo, después en el instituto Louis-le-Grand, en la calle Saint-Jacques, y finalmente en la calle Ulm, detrás del Panthéon; actualmente imparto clases en el bulevar Raspail, enfrente del hotel Lutétia).

Sin embargo, soy más bien un viajero, y este confinamiento inicial quizá tenga algo que ver. No por el hecho de que haya contenido durante mucho tiempo un deseo de evasión, sino, al contrario, porque ese deseo se manifestó muy pronto y encontró satisfacción en el propio París. Mis padres eran buenos andarines y, desde mi primera infancia, recuerdo largas caminatas. Esas marchas tenían para mí algo de viaje, algo parecido a la sensación de ser arrancado del universo familiar, algo de exploración: me enfrentaba a lo desconocido, y con una mezcla de aprensión y de placer me aventuraba, escoltado, por los grandes bulevares, por Montmartre, por el bosque de Vincennes o de Boulogne, e incluso por tal o cual barrio distinguido en el que residían algunos amigos de mis padres. En los distritos VII y XVI experimenté unas intensas sensaciones de timidez, aunque sólo más tarde comprendí

que eran timideces de clase: mi territorio era antes que nada un territorio social. De este modo, me da por pensar que fue en el aprendizaje del espacio parisino (repartido entre un interior y un exterior geográficos y sociales) donde se formó sin yo saberlo mi sensibilidad de etnólogo.

La afición por viajar nació muy pronto en mí; y la satisfice antes que nada viajando por París: nunca he dejado de cruzar la frontera entre mi territorio y otros territorios, y no dejo, a pesar de mis escapadas más remotas, de renovar esta experiencia. No es una experiencia sencilla; pone en juego una doble transformación. La mía, en primer lugar: si me defino como un viejo parisino, apostaría mucho a que no tengo la misma mirada que tenía en la época en que mis recuerdos de infancia no eran recuerdos. Después, la de la ciudad, cuya forma, según sabemos, «cambia más rápido, ¡ay!, que el corazón de un mortal». El verso que inspiraba a Baudelaire las transformaciones del Carrusel se aplicaría con tanta o más pertinencia al París de los últimos treinta años. De forma que, ante el París actual, confrontado a mis recuerdos, me encuentro a veces en la misma situación que el visitante de Roma imaginado por Freud, que buscaría la *Roma quadrata* o la Roma de la república sin poder encontrar el menor rastro de ellas. Dicho esto, no todo cambia, y todo lo que cambia no cambia de la

misma forma. Tres París diferentes coexisten hoy en mi mirada y se ofrecen a mi exploración: el París que no ha cambiado, el París transformado y el París subvertido.

Antes que nada, una precisión para eliminar toda ambigüedad: no soy un nostálgico de París. No estoy obsesionado por el deseo de revelar las huellas del pasado o por constatar su ausencia. Los recuerdos no me asaltan cuando cruzo los Jardines de Luxemburgo o cuando cojo el metro en Maubert-Mutualité. Todos estos lugares son lo suficientemente actuales como para conservar a mis ojos el sabor del presente. Mis recuerdos, cuando siento su necesidad, los voy a buscar yo mismo; no les dejo que decidan por mí, aunque a veces suceda, a pesar de todo, que surjan por sí mismos, sin avisar. Sin embargo, en esos casos es raro que estén asociados a mis recorridos parisinos del momento. Se trata más bien de instantáneas, de imágenes recurrentes, insistentes, en las que se ha fijado o congelado una actitud, una expresión, y que constituyen una geografía alusiva y troceada.

No estando constituido ni por recuerdos ni por descubrimientos, el París que no ha cambiado, al menos a mis ojos, escapa, tal como sucede con las ruinas, a la historia. Este París está integrado por mis ruinas, es una obra de arte intemporal que, por esta razón, me proporciona el sentimiento de no existir más que para mí.

Me encuentro en el puente del muelle de la Tournelle y contemplo Notre-Dame. A poco que pase bajo el puente uno de esos mastodontes turísticos que la gente se empecina en llamar, quizá por ironía, *bateaux-mouches*, tengo la sensación de que he estado siempre aquí o, lo que viene a ser lo mismo, de que este retablo no ha cambiado, de que la cascada de piedras que brota de las torres de la catedral nunca ha cesado de precipitarse sobre los árboles del jardín, y de que sigue siendo el mismo pintor (un pintor dominguero, desde luego, pese a que también esté aquí durante la semana) el que ha instalado el mismo caballete para lanzarse al asalto de una misma e imposible reproducción.

Me encuentro en los Jardines de Luxemburgo, a la sombra de los castaños. Unas cuantas reinas de Francia dejan resbalar su sonrisa pétrea sobre unos chiquillos que no las miran. La geometría de los macizos de flores y de los cuadriláteros de césped permanece impasible y suntuosa. Más abajo, los asnos y los ponis pasan por los caminos llevando sobre sus lomos a unos niños silenciosos. Me siento en un banco o en una silla, entre sol y sombra, y noto la misma sensación que experimenté algunas tardes de verano en la playa de Bretaña: la sensación de que nunca ha cambiado nada, de que jamás he cambiado yo, de que la duración que fluye en mí no es ese tiempo que desgasta y que avejenta, y de

que siempre he estado observando, un tanto adormecido, los mismos paseos del Luxemburgo.

Camino por los muelles, sin demorarme demasiado en los puestos de los libreros de viejo. Del otro lado del Sena, el Louvre. Dejo a mi derecha el Puente de las Artes, abarco con la mirada el espacio despejado de las Tullerías, el ancho cielo situado por encima del Obelisco y de los Campos Elíseos. Me digo que París es una de las pocas ciudades del mundo que ofrece unos paisajes que son a la vez tan naturales y tan urbanos. Paso voluntariamente por alto la calzada que discurre a lo largo de sus orillas, por la que desfilan los coches a toda velocidad. Aquí una vez más, con los ojos entrecerrados, a costa de un ligero esfuerzo, ayudado a veces por un rayo de sol que me hace feliz, me digo que todo permanece en su sitio, y yo también. París me ayuda a creer que existo.

Y sin embargo, París cambia, se transforma. Las excavadoras y las grúas no paran de trabajar. Algunos barrios ya no tienen el mismo rostro (Belleville invadido por las torres de apartamentos y las grandes urbanizaciones). Otros parecen haber sido creados, o estar creándose, de punta a cabo. Aún no he terminado los viajes que me llevan al exterior de mi territorio histórico cuando ya unas colosales obras de construcción han cambiado por completo las regiones que me proponía explorar. Al este, en la ori-

lla derecha del Sena, el nuevo Ministerio de Hacienda y el Palacio Polideportivo de Bercy han acabado con los espacios indefinidos, incalificables e inconclusos del mercado de vinos. Algunos descampados han resistido, pero la nueva urbanización está en marcha. Hay jardines nuevos, que aún no conozco.

Lo mismo ocurre en la orilla izquierda, con la Biblioteca Nacional de Francia y el conjunto de inmuebles que empieza a proliferar junto a ella. El puerto sigue estando ahí (París es un puerto fluvial importante), pero toda la serie de espacios un tanto desordenados que lo bordeaban, donde anidaban unas barracas de funciones inciertas y unas cuantas casas endebles y viejas desde las que se debía percibir el Sena y las gabarras, se ve ahora obligada a entrar en vereda. Mañana tal vez se haya instalado definitivamente allí un barrio elegante, como ha sucedido en el paseo del Sena, en el distrito XV, o en la Défense, extramuros. ¿Qué tengo que decir? Nada, excepto que tengo por delante la tarea de volver a descubrirlos, de recorrerlos de nuevo, como si el urbanismo moderno, en París, no hubiera tenido otro objetivo que el de estimular y alimentar mi inclinación viajera.

Sin embargo, aún sigo teniendo un temor: que estos nuevos barrios, con independencia de su éxito técnico o estético –que será sin duda desigual–, se parezcan un día a otros de cualquier otro lugar

del mundo, que obedezcan a una moda planetaria, pero que no la creen, que se parezcan, en suma, a esas ciudades «genéricas» que «se parecen a sus aeropuertos» (Rem Koolhas). Hablo, naturalmente, como viajero poco deseoso de encontrar al final de mis excursiones parisinas un barrio de São Paulo, de Tokio o de Berlín. Como si quisieran evitar estos efectos de la uniformidad, los barrios nuevos (la Défense, Bercy, Tolbiac) han sido concebidos sobre la base de un acontecimiento arquitectónico, de una obra como la Grande Arche o la Grande Bibliothèque, que, en teoría, confieren una personalidad al barrio. Se ha seguido la misma táctica para reorganizar algunos barrios antiguos (Bastille, Les Halles), y los más grandes arquitectos, de Piano a Pei y de Portzamparc a Chemetov, han estampado su firma en el nuevo París. El juicio en estas materias es difícil: hay que dar tiempo a la ciudad, y son los paseantes del mañana los que podrán decir si París sigue siendo París pese a transformarse.

Siento más inquietud cuando, según me voy acercando a mi territorio de origen y al deambular por él sin mantener no obstante ninguna vigilancia particular –demasiado influido por la costumbre, la vida cotidiana y el placer del presente como para entregarme al juego de las comparaciones–, percibo en sus calles la invasión lenta, insidiosa e irresistible de la ciudad genérica que se infiltra desde la perife-

ria a través de los boquetes abiertos por el ferrocarril. A lo largo de los recorridos que realizo incesantemente por la ciudad, feliz de que siga siendo posible caminar por ella, me doy cuenta además de que la tarea de la subversión se encuentra más adelantada de lo que pensaba. En los distritos XV, XIII y V, los inmuebles de finales del siglo XIX o de principios del XX desaparecen uno a uno, remplazados por otros un poco menos feos y tristes que los de los años sesenta, de modo que una nueva clase de uniformidad va sustituyendo a otra. No tengo nada que reprochar a esa uniformidad, excepto que le falte originalidad, que no diseñe un París nuevo, sino una ciudad comodín, sin pasado ni porvenir.

La historia, no obstante, preocupa a los urbanistas y a los arquitectos. Para respetarla, utilizan al menos tres estrategias complementarias.

La primera es el efecto de fachada: se conservan las fachadas, pero detrás se desliza un conjunto más funcional. Ciertos cafés parisinos, entre los cuales se encuentra La Coupole, han sido rehechos de esta forma. Ya nada existe, pero todo se parece, más real que el mismo natural, desembarazado de todas las fragilidades e imperfecciones que el tiempo introduce en la piedra y el estuco. Es un poco como si en el Louvre no hubiese más que copias para permitir que los turistas identificaran con mayor facilidad a los autores.

No sé cómo llamar a la segunda estrategia, una estrategia que aproxima aun más a París a Las Vegas o Disneylandia: quizá le convenga el nombre de «efecto Gershwin», debido a *Un americano en París*. Porque está claro que se trata de eso. Se quieren hacer las cosas de modo que París, para seguir siendo París, tenga que parecerse a la ciudad tal como se la representaban y nos la representaban las primeras películas estadounidenses en tecnicolor. De este modo, se han diseminado por la capital fuentes de tipo Wallace de las que ya no fluye agua alguna, se han retrotraído al gusto de 1900 algunas estaciones de metro, se han adoquinado algunas callejuelas, se han remozado algunas estructuras: hay que construir un decorado que los turistas puedan reconocer para situarse. Es un poco el papel que desempeñan los masai que visten el traje tradicional para esperar a los visitantes en la entrada de su reserva: tranquilizan. En un mundo en el que la imagen es omnipresente, conviene que lo real se parezca a su imagen. Cuando me acerco hasta la plaza de la Contrescarpe por la calle Mouffetard, abarrotada de restaurantes exóticos y de transeúntes, me digo que Hemingway tendría problemas para reconocer la zona.

Y sin embargo, todo está aquí, reluciente como una moneda nueva. Todo o más que todo: la fuente de estilo antiguo, en el centro de la plaza, es una in-

vención reciente. Protegida por una pesada cadena de buena pátina, es el toque de autenticidad del lugar. Me siento, espero, contemplo. Ya está, ahí llegan. Los turistas tienen cámaras cada vez más perfeccionadas. Se extasían. Yo sonrío: «¡Silencio! Se rueda».

La tercera estrategia pasa por la restauración, la luz y el espectáculo. A diferencia de Roma, donde la vida, en sus manifestaciones más cotidianas, prosigue su curso en el corazón del centro histórico (exceptuemos aquí a la Via dei Fori Imperiali), París adopta los aires de una gran dama un tanto ampulosa tan pronto como se sabe iluminada por los focos. Concebido de una forma excesivamente evidente para ser visitado, el Marais ha perdido su vitalidad pasada. No en balde se ha convertido París en el primer destino turístico del mundo.

Sin duda habría que matizar estas afirmaciones. Aún hay vida y ruido en las zonas protegidas. Habría que hablar de los nuevos París y, por ejemplo, del barrio de la République, donde los nuevos Gavroche tienen antepasados árabes, bereberes o de otros orígenes. Sin duda, habría que prestar atención a la vida de barrio, siempre animada, a los mercados, a todas las tonalidades irisadas de lo que a veces da en llamarse «París Pueblos», a la *movida** parisina que anima los distritos I, II, XI y XII, pero también,

* En español en el original. *(N. del T.)*

un poco en todas partes, a las calles de apariencia tranquila. Sin duda, por último, habría aún mucho que decir sobre los itinerarios de creación, de trabajo y de ocio en una metrópoli que, a todas luces, se mantiene intensamente activa. Hay que reconocer sobre todo que el paseante, a pesar de sus arranques de cólera y de sus inquietudes, siempre experimenta placer al sentirse parisino. A pesar de los años, este placer, en lo que a mí respecta, procede invariablemente de una experiencia doble: en mi territorio de origen, de la experiencia de las fidelidades del cuerpo, de una costumbre que me guía de un punto a otro, sin que me percate de ello, por itinerarios «programados», pero que lo hace no obstante con algo de esa voluptuosidad animal de la que habla Bataille para evocar lo que imagina ser la sensación del pez en el agua o del pájaro en el aire; y también de la experiencia, casi opuesta, en esta ciudad que aún se me escapa y que, desde hace algunos años, se me escapa tanto más cuanto más se transforma, de lo desconocido, de la espera y de la curiosidad. Recuerdo, olvido. Sé mucho, no sé nada. Mañana vuelvo a recorrer el camino. París es una metáfora inmensa.

La conversión del mundo en espectáculo es, respecto a sí misma, su propio fin; en este sentido, quiere ser expresión del fin de la historia, de la muer-

te de la historia. Las ruinas, por su parte, aún dan señales de vida. Los escombros acumulados por la historia reciente y las ruinas surgidas del pasado no guardan parecido. Hay una gran distancia entre el tiempo histórico de la destrucción, que nos relata la locura de la historia (las calles de Kabul o de Beirut), y el tiempo puro, el «tiempo en ruinas», las ruinas del tiempo que ha perdido la historia o que la historia ha perdido.

La historia resulta desalentadora cuando sus tartamudeos la privan de sentido. La locura de la historia es una locura de episodios repetitivos. Los horrores se repiten. Los progresos de la tecnología no hacen más que amplificar sus efectos. La Primera Guerra Mundial fue testigo de la masacre de millones de jóvenes, unos jóvenes de quienes seguimos sin atrevernos a decir que murieron para nada, como no fuera para crear las condiciones de una nueva masacre veinte años después. Lo absoluto del terror y del horror se alcanzó con la Segunda Guerra Mundial, con los campos de la muerte y con las armas de destrucción masiva. Hoy, los cementerios de Normandía y la línea Maginot se han convertido en lugares turísticos. A juzgar por cómo se concentran las masacres y las destrucciones en el de ahora en adelante Tercer Mundo, uno se dice que el nuevo orden mundial, global, no es sino la recurrente figura del horror a escala planetaria.

Sin embargo, algunos optimistas piensan que el porvenir está aún por construir y que la historia del mundo como tal, del mundo efectivamente planetario, no ha hecho más que empezar. La paradoja consiste en que esa historia comienza en el momento en que quienes dominan el mundo desearían hacernos creer que ha terminado.

Para que sea efectivamente cierto que el nuevo mundo está aún por construir, no hay que entender esta afirmación de manera metafórica.

El urbanismo y la arquitectura nos han hablado siempre de poder y de política. Sus formas actuales, la multiplicación de las zonas de miseria, de los campamentos de chabolas, de los subproductos de la urbanización salvaje que aparecen bajo los brillantes almocárabes de las autopistas, de los lugares de consumo, de los rascacielos y de los barrios financieros, de las singularidades y de las imágenes nacidas de la transformación del mundo en espectáculo, muestran suficientemente la cínica franqueza de la historia humana. No hay duda: son nuestras sociedades lo que tenemos ante los ojos, sin máscaras, sin afeites. Y quien pretenda saber lo que nos reserva el porvenir no debería perder de vista los terrenos por edificar y los terrenos baldíos, los escombros y las obras de construcción.

Lo que nos cautiva en el espectáculo de las ruinas, incluso en aquellos casos en que la erudición preten-

de lograr que nos relaten la historia, o en aquellos en que el artificio de una escenificación de luz y sonido las transforma en espectáculo, es su aptitud para hacernos percibir el tiempo sin resumir la historia ni liquidarla con la ilusión del conocimiento o de la belleza, su aptitud para adoptar la forma de una obra de arte, de un recuerdo sin pasado. La historia venidera ya no producirá ruinas. No tiene tiempo para hacerlo. Sobre los escombros producidos por las confrontaciones que no dejará de suscitar, surgirán pese a todo obras de construcción, y con ellas, quién sabe, la oportunidad de edificar algo diferente, de recuperar el sentido del tiempo y, yendo un poco más lejos, tal vez, la conciencia de la historia.

Podemos imaginar un mundo con seis o siete mil millones de artistas, pero no con seis o siete mil millones de artistas que no se dedicasen a otra cosa más que a hablar de su inefable singularidad.

La sociedad y el arte tienen el mismo destino.

Los hombres necesitan poder pensar sus relaciones recíprocas. Todos necesitamos poder imaginar nuestra relación con los otros, con algunos otros al menos, y, para hacerlo, necesitamos inscribir esa relación en una perspectiva temporal. El sentido social (la relación) necesita el sentido político (de una idea del porvenir) para desarrollarse. Dicho de otro modo, lo simbólico (la idea de la relación) necesita la finalidad.

La belleza del arte depende de su dimensión histórica: es preciso que el arte pertenezca a su época, que sea histórico hoy para resultar hermoso mañana. La belleza del arte es enigmática porque siempre se nos escapará algo de la percepción primera de que fueron objeto las obras antiguas, y porque, a la inversa, no podemos percibir hoy en el arte contemporáneo la carencia que la habrá de horadar a la larga, en la andadura histórica, y que habrá de despertar la curiosidad irremediablemente insatisfecha de nuestros sucesores en el tiempo.

Las ruinas son la culminación del arte en la medida en que los múltiples pasados a los que se refieren de forma incompleta aumentan su enigma y exacerban su belleza. La originalidad de nuestro mundo planetario pasa por un desplazamiento de este enigma, un desplazamiento que algunos artistas contemporáneos han percibido.

La belleza de los no lugares (de los aeropuertos, de las autopistas, de los supermercados, etcétera) no se debe a sus cualidades estéticas intrínsecas, sino al cambio de escala que se expresa en ellos. Los espacios de lo codificado hablan de la ausencia de lo simbólico. En ellos nos sentimos solos, perdidos, y en algún caso liberados o exaltados (libertad provisional, exaltación pasajera). Aunque también puede suceder que reconozcamos su imagen y volvamos a encontrar en ellos los signos del consumo

cotidiano: resultan excesivamente familiares, se encuentran en cierto sentido demasiado llenos, mientras que en otro sentido se hallan demasiado vacíos. La conciencia de la carencia se ha desplazado: alude menos a un sentido perdido que a un sentido que es preciso recuperar.

Es en este punto donde confluyen la preocupación por lo social y el desvelo por la belleza.

Necesitamos una utopía de la educación y de la ciencia que nos permita pensar que el porvenir del conocimiento es el porvenir de toda la humanidad, y no el de una minoría rica, ilustrada y dominante.

El espacio de esta utopía lo poseemos ya: es el planeta. Y sus construcciones más significativas (las singularidades y los no lugares) son el espacio virtual de esta utopía: lo que les falta, hoy, es que logre apropiárselos una humanidad sin fronteras.

Los no lugares poseen la belleza de lo que habría podido ser. De lo que aún no es. De lo que, un día, tal vez, tenga lugar.

Antropología
Serie CLA·DE·MA

gedisa
editorial

Marc Augé
El tiempo en ruinas

Las formas actuales de la arquitectura y el urbanismo muestran las arbitrariedades que siempre han marcado la historia humana. Los rascacielos, los centros administrativos, las áreas comerciales y las autopistas elevadas sobresalen con su esplendor entre barrios de miseria y subproductos de la urbanización salvaje.

Se producen así diversos estratos de formas de vida y de usos de los espacios que son comparables con los estratos de escombros y monumentos del pasado. ¿Qué nos dicen sobre el tiempo y la historia? La contemplación de estas ruinas, precisamente en su azaroso desorden, puede hacernos percibir un tiempo en estado puro, un tiempo que no resume ni completa la historia.

El autor evoca imágenes y prácticas del mundo hipermoderno, lo mismo que de poblados indígenas, donde señala las formas de recuperar el tiempo, ya sea con la exhibición de la memoria popular en danzas y rituales, o con la restauración de castillos y palacios que sirven como puro espectáculo.

La historia futura no dejará ruinas, pero sí escombros. Éstos tal vez se convertirán en canteras que nos darán la oportunidad de reconstruir el sentido del tiempo y, más allá de éste, la conciencia de la historia.

Marc Augé es profesor de antropología y etnología de la EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales) y director de investigación del CNRS en París. De sus numerosos libros, Gedisa ha publicado: *Travesía por los Jardines de Luxemburgo*, *El viajero subterráneo*, *Los no lugares*, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, *Dios como objeto*, *La guerra de los sueños*, *El viaje imposible*, *Las formas del olvido*, *Ficciones de fin de siglo* y *Diario de guerra*.

ACCESO ABIERTO

302534